BIBLIOTHECA MUSICA BONONIENSIS
Collana diretta da Giuseppe Vecchi
dell'Università degli Studi di Bologna

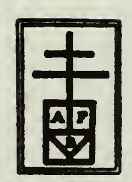
Sezione II N. 136

Ristampa anastatica

FRIEDRICH WILHELM MARPOURG

PRINCIPES
DU
CLAVECIN





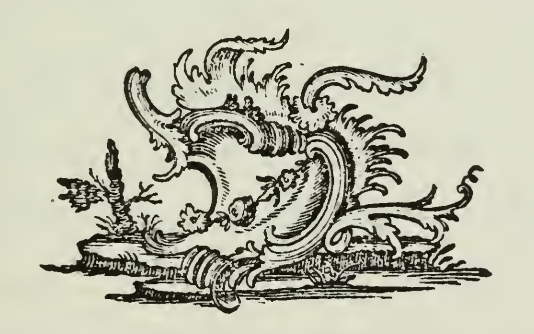
FORNI EDITORE BOLOGNA

PRINCIPES
DU
CLAVECIN

PAR

MR. MARPOURG.

AVEC VINGT PLANCHES.



A BERLIN
CHEZ HAU'DE ET SPENER,
Libraires de la Cour & de l'Académie Royale.
MDCCLVI.

A MONSIEUR
DE CASTAING.

MONSIEUR,

Vous présenter cet ouvrage, c'est vous rendre compte de la manière dont j'ai employé la meilleure partie de mon tems depuis mon départ de la France. Et comment ne le ferois-je pas, après l'intérêt gracieux que vous avez toûjours pris à tout ce qui pouvoit regarder les progrès de mon art, & après

 tou-

toutes les bontés & les politesses dont vous m'avez comblé pendant mon séjour chez vous? Vous avez daigné, Monsieur, faire l'accueil le plus favorable à ma Muse lorsqu'elle ne faisoit que naître. Il est bien juste qu'elle vienne Vous offrir de ses fruits dans un âge plus mûr; heureux s'ils ont le bonheur de vous agréer!

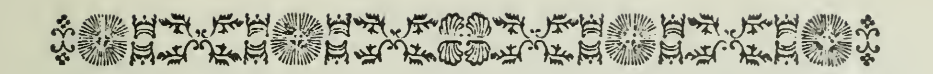
Je ne cesserai d'être toute ma vie avec des sentimens d'une vive reconnoissance & d'une parfaite considération,

MONSIEUR,

à Berlin
le 1. Octobr.
1755.

Votre-très humble & très-obéissant serviteur,
MARPOURG.

PRE-



PREFACE.

Ce Traité du clavecin que je donne au public, eſt non-ſeulement fondé ſur la bonne méthode que l'on ſuit par-tout aujourdhui; mais il eſt encore plus complet, quant aux matières qui y ſont traitées, qu'aucun de ceux qui ont paru jusqu'ici. Il y a des gens qui ne ſe contentent pas d'une connoiſſance ſuperficielle des choſes, comme il y en a beaucoup qui ne ſont pas toûjours à portée d'avoir un bon maître, ou qui ne le peuvent avoir pendant un tems ſuffiſant. C'eſt pour rendre ſervice aux uns comme aux autres que j'ai pris la peine de compoſer cet ouvrage.

On trouvera l'article des Agrémens *traité d'une manière tout-à-fait nouvelle. Je les ai ramenés aux figures de compoſition dont ils tirent leur origine. Cette réduction des agrémens pourra faire plaiſir à ceux qui n'aiment pas à apprendre machi-*

nalement, & qui veulent qu'on leur rende raiſon de tout.

Dans l'article de la poſition des doigts, *j'ai eu ſoin d'en donner des règles, non pas ſelon la commodité de mes doigts en particulier, mais ſelon la commodité de toutes les mains en général.*

Il m'arrivera peut-être quelquefois de m'écarter des idées communes, & peut-être auſſi de celles de quelques hommes célébres. Mais comme ils peuvent avoir leurs raiſons pour n'être pas de mon ſentiment, j'ai auſſi les miennes pour n'être point du leur. Cela ne m'empéchera pas toutes fois d'honorer toûjours leurs mérites.

On trouvera ſûrement dans cet ouvrage pluſieurs fautes contre la langue françoiſe. J'en demande grace aux François. Seroient-ils moins diſpoſés à pardonner à celui qui écrit qu'à celui qui parle? Ils ſont trop polis pour ne pas accorder à un étranger la même indulgence à ces deux égards.

TABLE
DES CHAPITRES.

Chap.

TABLE DES CHAPITRES.

PRIN-



PRINCIPES
DU
CLAVECIN.

CHAPITRE PREMIER.
Du Maître, de l'Inſtrument, du Tempérament du Clavecin, de la Poſition du Corps & de la Main.

§. I.

Tel Maître excelle à jouër du Clavecin, qui n'eſt pas en état de faire part de ſon talent à un autre. Trop impatient pour conduire ſon éleve de dégre en dégré, il commence par où un autre finit: Il voudroit qu'il fût déjà auſſi habile que lui. Les pièces les plus travaillées du compoſiteur à la mode, voilà par où il prépare ſon écolier,

à jouër avec le tems un Menuët. Avant que de lui avoir formé la main, il prétend lui former le goût. Il entaſſe règle ſur règle; & ſi l'écolier ne le comprend pas, cela n'eſt pas étonnant, puisqu'il ne ſe comprend pas ſouvent lui-même. Choiſiſſez donc un maître qui ait la réputation de bien enſeigner. Ce n'eſt pas la main du Maître qui forme celle del'écolier, c'eſt ſa bonne méthode; & tel fait ſouvent les éléves les plus habiles, qui n'a pas les doigts aſſez déliés, pour joüer rondement les Vendangeuſes. Il eſt certain, que c'eſt un grand avantage, que d'avoir un maître qui réüniſſe dans un dégré ſupérieur les deux qualités de bien jouër & de bien enſeigner. Mais il eſt rare de le trouver par tout.

§. 2.

Plus on commencera de bonne heure à joüer du Clavecin, plus on ſera ſûr d'y faire des progrès, quoique l'expérience enſeigne quelquefois le contraire, & que beaucoup de perſonnes qui ont commencé tard ſoient devenuës habiles, tandis que d'autres qui s'y ſont pris dès leur plus tendre enfance, ſont reſtées en arrière. Cependant avant l'âge de ſix à ſept ans, on n'eſt guères en droit de ſe promettre des ſuccès de ſon éléve.

§. 3.

En Allemagne on ſe ſert communément du *Clavicorde* pour l'uſage de la première jeuneſſe. En d'autres pays c'eſt l'Epinette qui tient lieu de cet inſtrument. Cette Epinette ne doit avoir le Clavier ni trop dur ni trop mou. Cela fait forcer les mains aux jeunes perſonnes; les nerfs prennent un mauvais plis par les contorſions que les mains ſont obligées de faire; ceci les empêche d'acquérir un jeu rond & net. L'éléve contracte un jeu traînant & péſant; c'eſt toûjours comme s'il avoit de la glu aux doigts.

§. 4.

Il faut encore que les touches ſoient toûjours emplumées également, & que l'inſtrument ſoit bien d'accord, non ſeulement dans les tons les plus uſités, mais encore dans tous les autres. Car je ne ſaurois m'imaginer qu'un bon muſicien puiſſe appeller cela *être d'accord*, quand les *accords parfaits majeurs* de *ſi*, de *fa**, d'*ut**, & de *la*^{b} *-mol*, & les *accords parfaits mineurs* de *fa*, de *ſi*^{b} *- mol*, & *de mi*^{b} *- mol*

ſont

font un autre effet fur l'oreille, que les accords parfaits majeurs ou mineurs des autres tons. Qu'on ne me dife pas, que l'on ne compofe ou que l'on ne jouë guères dans ces fortes de tons. S'en fert-on moins en compofant dans un autre ton? N'a-t-on qu'une feule modulation à parcourir? N'eft-on pas obligé d'émployer à tout inftant l'un ou l'autre de ces intervalles fi mal tempérés? Mais, dit-on, il eft bon, que les Tierces fe diftinguent, que les unes foient plus fortes que les autres; que c'eft par le moyen de cette différence, que le muficien eft en état d'agir plus ou moins fortement fur l'ame. Il me femble toûjours, que c'eft une mufique très mince que celle qui ne doit fon mérite qu'au petit marteau de l'accordeur. Celui-ci n'a qu'à fe tromper dans fa partition, la mufique fera-t-elle alors l'effet que le muficien s'en promettoit? Si le génie du muficien n'eft pas fécouru par l'harmonie & la mélodie, pour produire toutes fortes de mouvemens dans l'efprit de l'auditeur, il court grand rifque de ne rien faire. Pour faire qu'une harmonie agrée à l'efprit, il faut qu'elle commence par plaire à l'oreille. J'ai fouvent remarqué, que telle piéce compofée en *la majeur* plaifoit affez, tant que l'harmonie ne parcouroit que les tons bien tempérès. Mais ce n'étoit plus la même chofe, quand la modulation fe détournoit vers le ton de *mi*, & que le *dièze* de *re* paroiffoit; encore pis, quand on paffoit dans le ton d'*ut* mineur*, où l'harmonie déteftable de l'accord parfait majeur de *fol** ne laiffoit pas d'écorcher l'oreille de plufieurs muficiens même.

Il eft donc de conféquence, *d'égalifer* la proportion des intervalles dans l'accord du Clavecin, & pour le faire, il faut: 1) que toute *Tierce majeure* foit un peu plus *forte* qu'elle ne doit l'être, c'eft à dire, un peu *au-deffus de fa jufteffe*, & 2) que toute *Quinte* foit un peu plus *foible* quelle ne doit l'être, c'eft à dire, un peu *au-deffous de fa jufteffe*. Pour les autres intervalles, ils feront tous bons, quand ces deux-là le feront. Que *l'Octave* doive être *jufte* par-tout, cela s'entend de foi-même. Voici un modéle pour accorder un Clavecin de cette manière, fondé fur le fyftème du célébre Mr. *Sorge*, auffi bon Harmonifte qu'habile Mathématicien. Je commencerai par le ton d'*ut*.

Premier Procès.

Ut ut, Octave qu'il faut mettre juste.

Ut mi, Tierce majeure qu'il faut mettre un peu forte.

*Mi sol**, Tierce majeure qui doit avoir la même proportion que la précédente.

La^{b} *ut* Tierce majeure. *L'ut* étant deja accordé, c'est au *la b-mol* qu'il faut donner toute son attention, pour que la Tierce que ces deux intervalles forment, soit à l'égalité des Tierces précédentes.

Accordez les Octaves de *mi* & *sol**

Les deux intervalles de *mi* & *sol** servant de base pour tout ce qui va suivre, il ne faut pas les déranger, quand ils sont une fois tempérés comme il faut.

Second Procès.

ut	*sol*	Quintes qu'il faut toutes affoiblir de sorte que le *mi* précédent puisse se soutenir.
sol	*re*	
re	*la*	
la	*mi*	

Accordez l'Octave de *sol re* & *la*.

Trosième Procès.

mi	*si*	Quintes que l'on accorde en les affoiblissant tant soit peu, de façon que le *sol** déjà tempéré puisse se soutenir.
si	*fa**	
*fa**	*ut**	
*ut**	*sol**	

Accordez l'Octave de *si fa* * & d'*ut* *

Quatrième Procès.

la^{b}	*mi*^{b}	Quintes à l'égard desquelles on en use comme des précédentes, pour conserver *l'ut* déjà accordé.
mi^{b}	*si*^{b}	
si^{b}	*fa*	
fa	*ut*	

Accordez l'Octave de *mi*^{b} *si*^{b} & de *fa*.

Exami-

Examinez à préſent les accords parfaits majeurs de tous les douze tons l'un après l'autre de la manière qui ſuit:

ut	*mi*	*ſol*	*ut*
*ut**	*mi**	*ſol**	*ut**
re	*fa**	*la*	*re**
*mi*ᵇ	*ſol*	*ſi*ᵇ	*mi*ᵇ
mi	*ſol**	*ſi*	*mi*
fa	*la*	*ut*	*fa*
*fa**	*la**	*ut**	*fa**
ſol	*ſi*	*re*	*ſol*
*la*ᵇ	*ut*	*mi*ᵇ	*la*ᵇ
la	*ut**	*mi*	*la*
*ſi*ᵇ	*re*	*fa*	*ſi*ᵇ
ſi	*re**	*fa**	*ſi*

Si ces accords majeurs ſont bons, les mineurs le ſeront auſſi, & vous n'ayez qu'à continuër d'accorder le reſte des Octaves.

Cependant comme il y a peut être des perſonnes qui auront de la peine à s'accommoder de cette nouvelle manière d'accorder le Clavecin fondée ſur *l'égalité du tempérament*, je vais encore rapporter la meilleure des *partitions inégales* qui ſoient en uſage. Elle conſiſte à n'affoiblir que les ſept premières Quintes en commençant par *fa*, & à rendre les cinq autres un peu plus juſtes ou plutôt moins foibles. Si tous les accords ne deviennent pas également bons, ils deviennent du moins tolérables. On verra par la table ſuivante comment il faut s'y prendre pour accorder de cette façon.

fa *fa*, Octave qu'il faut mettre juſte.

1) *fa* *ut*, Quinte qu'il faut mettre foible.

ut *ut*, juſte.

2) *ut* *ſol*, foible.

ſol *ſol*, juſte.

3) *ſol*

3) *ſol re*, foible.
re re, juſte.
4) *re la*, foible.
la la, juſte.

Pour voir ſi les Quintes ſont aſſez foibles, ou ſi elles ne le ſont pas aſſez, on en peut faire la preuve au moyen des Quartes ſupérieures & inférieures. P. e. pour eſſayer la Quinte *ut fa*, on double ou la note *ut*, en ſonnant à la fois *ut fa ut*, ou la note *fa*, en faiſant entendre en même tems les trois notes *fa ut fa*.

La *preuve* de la première Tierce *la* ſe fait par l'accord de *fa la ut fa*.

5) *la mi*, foible.
mi mi, juſte.
preuve de la ſeconde Tierce *mi* par l'accord *ut mi ſol ut*.

6) *mi ſi*, foible.
ſi ſi, juſte.
preuve de *ſi* par l'accord *ſol ſi re ſol*.

7) *ſi fa**, foible.
*fa** *fa**, juſte.
preuve de *fa** par l'accord *re fa** *la re*.

8) *fa** *ut**, moins foible.
*ut** *ut**, juſte.
preuve d'ut* par l'accord *la ut** *mi la*.

9) *ut** *ſol**, moins foible.
*ſol** *ſol**, juſte.
preuve de *ſol** par l'accord *mi ſol** *ſi mi*.

10) *la*

10) *la*^{b} *mi*^{b}, moins foible.

mi^b *mi*^{b}, juſte.

preuves par les accords

ſi *re** *fa** *ſi*

&

la^b *ut* *mi*^{b} *la*^{b}

11) *mi*^{b} *ſi*^{b}, moins foible.

ſi^b *ſi*^{b}, juſte.

preuves par les accords

*fa** *la** *ut** *fa**

&

mi^b *ſol* *ſi*^{b} *mi*^{b}

12) *ſi*^{b} *fa*, moins foible.

fa *fa*, juſte.

preuves par les accords.

re^b *fa* *la*^{b} *re*^{b}

&

ſi^b *re* *fa* *ſi*^{b}

§. 5.

Afin d'avoir les mains libres, il ne faut pas ſeulement être aſſis de façon que le milieu du corps réponde à celui du Clavier; il faut encore que l'on ſe tienne à une diſtance raiſonnable du Clavier, ni trop proche ni trop loin, ni trop haut ni trop bas, les doigts courbés, les coudes & les poignets de niveau, les piés par terre ou ſur une eſpèce de banc pour les enfans; evitant de plus tout air gêné, afin de joindre la bonne grace à la commodité.

§. 6.

Aïant poſé la main ſur le Clavier, il faut toûjours garder la même hauteur à la quelle elle ſe trouve vis-à-vis des touches, ſans la lever, ſans trop appuyer ſur les touches, ou ſans paſſer trop légèrement

ment par deſſus. Il arrive ſouvent aux jeunes perſonnes d'outrer un peu trop la main pour faire un tremblement. C'eſt au maître de leur faire perdre cette mauvaiſe habitude. Il faut toûjours que la main agiſſe par ſa force naturelle. A propos du tremblement, il eſt bon de le faire au commencement un peu lentement, afinque le battement devienne égal & que l'on ne contracte pas l'habitude de *chévroter*. La viteſſe s'acquiert par l'exercice & avec le tems. Mais il vaut toûjours mieux faire le tremblement moins vîte & égal, que de le faire trop vîte & inégal.

§. 7.

Il faut s'accoûtumer à trouver facilement les touches, pour ne pas être obligé d'ôter à tout inſtant les yeux de deſſus le livre, pour chercher un *ut* ou *re* ſur le Clavier. Mais on fera bien, de ne faire étudier un jeune commençant ſur le livre qu'au bout d'une couple de mois, quand il ſaura dêjà quelques pièces & que ſa main commencera à être un peu plus ſûre. Il y a encore aſſez de tems pour apprendre à joüer ſur le livre. Un ou deux mois de plus n'y feront rien. Il eſt encore bon de faire exercer chaque main ſeparément, avantque de les faire apprendre enſemble.

§. 8.

Il ne faut jamais ſe hâter en joüant, afin de ne ſe pas broüiller dans la meſure & par là ne pas déranger en même tems la poſition des doigts. Il vaut toûjours mieux pêcher par trop de lenteur que par trop de viteſſe. Je parle d'un commençant.

§. 9.

Il faut avoir ſoin d'exercer indiſtinctement tous les cinq doigts de chaque main, ſans en exclure le pouce ni le petit doigt. Et l'on peut ſûrement croire, que le maître qui n'en ſait pas faire uſage, n'entend pas ſon mêtier, & qu'il gâte ſon éléve. Tous ceux qui ont jamais joüi de la réputation de grands exécuteurs, ſe ſont ſervi indifféremment de tous les cinq doigts, & ſi l'on en a jamais eu beſoin, c'eſt aſſûrément dans les pièces d'aujourdhui.

§. 10.

§. 10.

Il ne faut pas quitter une leçon qu'on ne la ſache parfaitement. Le chemin que l'on fait ne ſe reconnoit pas par la quantité de pièces, mais par la bonne manière dont on les jouë.

§. 11.

Lorsque vous ſerez aſſez avancé pour joüer toutes ſortes de pièces, gardez vous bien de n'avoir qu'un ſeul goût. Le vrai connoiſſeur ne rend pas ſeulement juſtice à chaque pièce dans ſon genre, il la rend encore à chaque goût en particulier. Sans préférer aucun parti, il aime & chérit toute pièce *régulière*, de quelque pays qu'elle ſoit. Ce n'eſt pas pour tel ou tel trait, ſigne caractériſtique du terroir où la pièce a pris naiſſance, qu'il l'eſtime ou la condamne. Le bon muſicien enviſage à la fois l'harmonie & la mélodie, le deſſein de l'auteur, l'ordre & la ſymétrie des penſées. Quand le chant de la pièce eſt beau, naturel, coulant de ſource, *que les règles de l'art n'y ſont pas violées*, ſoit du côté de la progreſſion des Conſonances & des Diſſonances, ſoit du côté de la céſure & du rythme; quand le deſſein eſt traité comme il faut, qu'il fait foi du génie de l'auteur, & qu'enfin la pièce convient au goût du Clavecin, c'eſt alors qu'elle lui plait. Mais toutes les pièces d'aujourdhui, même celles des compoſiteurs à la mode, ſont-elles toutes marquées au coin de cette régularité? N'en trouve-t-on pas parmi les anciens, qui l'emportent de beaucoup ſur celles d'aujourdhui & à tous égards? Voilà pourquoi le bon maître de Clavecin n'exerce pas ſeulement ſon éléve dans les pièces du tems, mais il y joint encore les bons morceaux des maîtres du tems paſſé, entre lesquels il s'en trouve, qui ſurvivront aſſurément à pluſieurs productions modernes.

CHAPITRE SECOND.

De la Gamme & du Clavier.

§. 1.

On ſe ſert dans la muſique de *ſept ſons principaux*, & de *cinq ſons moins principaux*.

§. 2.

Les *ſept ſons principaux (naturels, primitifs)* ſont déſignés par les termes :

C ſol ut, *D la re*, *E ſi mi*, *F ut fa*, *G re ſol*, *A mi la*, & *B fa ſi*.

Mais on ne ſe ſert aujourdhui que des ſeules ſyllabes *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, ou des ſeules lettres de l'alphabeth *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, en retranchant les noms de Quintes dont chaque ſon eſt accompagné. Pour la commodité de la *ſolmiſation*, ce qu'on appelle auſſi *ſolſier*, les Italiens ont changé la ſyllabe *ut* en *do*. L'ordre des ſept ſons de la muſique s'appelle *Gamme* ou *Echelle de la Muſique*.

§. 3.

Tout Clavier étant compoſé de deux ſortes de touches, c'eſt ſur les grandes, qui ſont ordinairement noires, que ſe prennent ces ſept ſons de la muſique, ſavoir l'*ut* ſur la touche qui eſt placée au côté gauche des deux petites touches, qui ſont ordinairement blanches ; le *re* entre ces deux blanches, & ainſi de ſuite, en tirant toûjours vers la droite.

§. 4.

Ces ſept ſons principaux ſe répétent pour l'ordinaire *quatre fois* ſur le Clavier, & chaque répétition de ces mêmes ſons, qui ne ſont que la replique les uns des autres, s'appelle *Octave* ou *Etage*. Pour décompter les quatre Octaves, on commence à gauche ;

La *prémiere* contient les ſons les plus graves.

La *ſeconde* contient les ſons moins graves.

La *troiſième* contient les ſons moins aigus.

La *quatrième* contient les ſons les plus aigus.

Paſſer d'un ſon grave à un ſon aigu, s'appelle *monter*, & paſſer d'un ſon aigu à un ſon grave, s'appelle *deſcendre*.

Quand un clavier excède l'étenduë de ces quatre Octaves, on ſe ſert du terme de *Contre-ton* ou de *ravallement* pour déſigner les ſons ajoutés en bas au-deſſous de la premiére Octave. Mais c'eſt par les ſons ajoutés en haut, au-deſſus de la quatrième Octave, que l'on commence à compter une *cinquième Octave*.

CHAPITRE TROISIEME.

Des Notes & des Lignes.

§. 1.

Pour écrire les ſept ſons de la muſique on ſe ſert de certaines figures qu'on appelle *notes*. Il y en a de *neuf ſortes*, qui ſont:

1) La *maxime*, qui vaut deux longues. Tab. I. fig. 19. (a)

2) La *longue*, qui vaut deux brèves. (b)

3) La *brève*, qui vaut deux ſemi-brèves. (c)

A l'égard de ces trois ſortes de notes, on ne s'en ſert aujourdhui que dans la muſique d'égliſe.

4) La *ronde* ou *ſemi-brève*, qui vaut deux blanches. fig. 20. (a)

5) La *blanche*, qui vaut deux noires. (b)

6) La *noire*, qui vaut deux croches. (c)

7) La *croche*, qui vaut deux doubles croches. (d)

8) La *double croche*, qui vaut deux triples croches. (e)

9) La *triple croche*, qui vaut deux quadruples croches. (f)

Voilà les ſix ſortes de notes le plus en uſage. Ajoutons y encore la *quadruple croche*. (g)

§. 2.

Ces notes ſe poſent ſur & entre cinq lignes parallèles tirées horizontalement, pour en faire diſtinguer le dégré de gravité ou de hauteur, qu'elles doivent avoir. Chaque ligne de même que chaque milieu, c'eſt-à-dire, chaque eſpace d'une ligne à l'autre, s'appelle *dégré*. La plus baſſe de ces lignes en eſt la première, & la plus haute en eſt la cinquième. Toutes les cinq lignes priſes enſemble s'appellent *portée*, ou *ſyſtème*. Quand le chant excède l'étendue d'une portée, on y ajoute d'autres petites lignes.

Remarque.

Le plein-chant n'a que quatre lignes, & la tablature du luth en a ſix. Celle du théorbe, qui étoit pareillement de ſix au-

 -trefois,

trefois, eſt réduite aujourdhui à cinq, & eſt par conſéquent conforme à la tablature des autres inſtrumens.

CHAPITRE QUATRIEME.

Des trois clefs de la Muſique.

§. 1.

Au commencement de chaque portée des cinq lignes on met un certain caractére, qui donne l'ouverture pour le nom des notes. Ce caractere s'appelle *clef*, & il y en a *trois*,

la clef de FA,

celle *de* SOL, &

celle *d'* UT.

§. 2.

La *clef de* FA, qui eſt la plus baſſe de toutes, ſe place ou ſur la *troiſieme ligne*, Tab. I. fig. 22. (a) ou ſur la *quatrième*, (b) ou ſur la *cinquieme*, quoique très rarement, (c). La ligne, où cette clef eſt poſée, s'appelle toûjours *fa* ou *f*; l'eſpace au deſſus ſe nomme *ſol* & celui de deſſous *mi*, & ainſi deſuite en montant & en deſcendant. Le *fa*, indiqué par la clef, ſe prend toûjours ſur le *fa* de la ſeconde Octave, & le reſte à proportion.

§. 3.

La *clef* d'UT, qui ſe trouve au milieu des deux autres clefs, ſe place ou ſur la *première ligne*, Tab. I. fig. 23. (a), ou ſur la *ſeconde* (b), ou ſur la *troiſième* (c), ou ſur la *quatrième* (d). La ligne où elle eſt poſée, s'appelle toûjours *ut* ou *c*, l'eſpace qui ſuit en montant s'appelle *re*, & celui en deſcendant *ſi*, & ainſi de ſuite. La note *ut* indiquée par la clef, c'eſt l'*ut*, par où la troiſième Octave commence.

§. 4.

La *clef de* SOL, qui eſt la plus haute de toutes, ſe place ou ſur la *première ligne*, Tab. I. fig. 24. (a), ou ſur la *ſeconde* (b). La ligne où

où elle eſt poſée, s'appelle *ſol* ou *g*, l'eſpace qui ſuit en montant s'appelle *la*, celui en deſcendant *fa*, & ainſi de ſuite. La note *ſol*, déſignée par la clef, ſe prend ſur le *ſol* de la troiſième Octave.

§. 5.

Un commençant n'a beſoin de connoître à fond que la *clef de fa ſur la quatrième, & celle de ſol ſur la deuxième ligne.* La clef d'*ut* ſur la première ligne, dont on ſe ſervoit autrefois par préférence, commence à vieillir pour le Clavecin, à cauſe des lignes ſurnuméraires qu'on eſt obligé d'ajouter en haut, quand on fait monter le chant au *mi* ou *fa* de la cinquième Octave. Il faut cependant l'apprendre auſſi bien que toutes les autres à meſure que l'on avance, pour être en état de joüer ſur toutes ſortes de clefs quand le cas l'exige.

Remarque.

La clef de *fa* ſur la quatrième ligne eſt la même que celle de *ſol* ſur la première quant à la dénomination des lignes & eſpaces. Mais elles différent l'une de l'autre quant au dégré de hauteur ou de gravité. Il en eſt de même de la clef de *fa* ſur la cinquième, & de celle de *ſol* ſur la deuxième ligne.

CHAPITRE CINQUIEME.

Des Feintes.

§. 1.

La différence d'un ſon à l'autre s'appelle *intervalle.* Le plus petit intervalle s'appelle *demi-ton*, et deux *demi-tons* forment un *ton.*

§. 2.

Chaque ſon principal peut être hauſſé ou baiſſé d'un demi-ton. Les caractéres dont on ſe ſert à cet effet, s'appellent *feintes*, & il y en a de deux ſortes, le *Dièze & le B-mol.*

Le *Dièze* élève la note qu'il accompagne d'un demi-ton.

Le *B-mol* baiſſe la note qu'il accompagne d'un demi-ton.

§. 3.

C'eſt par le moyen de ces feintes que chaque Octave s'augmente encore *de cinq ſons moins principaux*, *(dérivés, tranſpoſés ou dépendans).* Ces cinq ſons ſe rapportant toûjours à l'un ou à l'autre des ſept ſons principaux de la Gamme, c'eſt d'eux qu'ils empreuntent leur dénomination, & cette dénomination eſt double, ſuivant la feinte qu'on emploie.

En hauſſant d'un demi-ton par le moyen d'un dièze

la note	*ut*, il en provient un	*ut dièze.* Tab. I.	fig. 1.
	re, - -	*re dièze.*	fig. 2.
	fa, - -	*fa dièze.*	fig. 3.
	ſol, - -	*ſol dièze.*	fig. 4.
	la, - -	*la dièze.*	fig. 5.

Voilà *la première dénomination des cinq ſons moins principaux* qui ſe trouvent entre les ſept ſons principaux de chaque Octave, & qui ſe prennent ſur les touches blanches du Clavier.

En baiſſant d'un demi-ton par le moyen d'un b-mol

la note	*re*, il en provient un	*re*^{b}- *mol.*	fig. 6.
	mi, - -	*mi*^{b}- *mol.*	fig. 7.
	ſol, - -	*ſol*^{b}- *mol.*	fig. 8.
	la, - -	*la*^{b} *mol.*	fig. 9.
	ſi, - -	*ſi*^{b}- *mol.*	fig. 10.

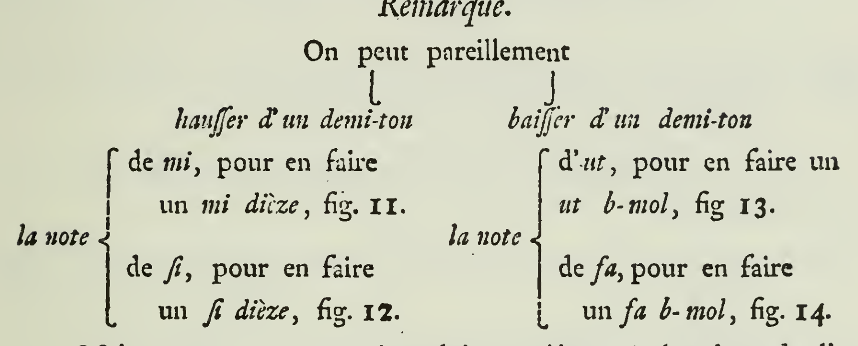
Voilà la *ſeconde dénomination de ces mêmes ſons.*

§. 4.

Les cinq ſons moins principaux de la muſique joints aux ſept autres, font une ſuite de *douze demi-tons* en chaque Octave. Chaque treizième ſon n'eſt qu'une replique du premier, le quatorzième du ſecond, & ainſi des autres. La différence du premier au troiſième, ou du ſecond au quatorzième ne conſiſte que dans la hauteur ou gravité des

des deux ſons. Mais il n'y a dans toute la muſique que ces douze demi-tons, dont on puiſſe commodément faire uſage.

Remarque.


On peut pareillement

hauſſer d'un demi-ton
la note { de *mi*, pour en faire un *mi dièze*, fig. 11. / de *ſi*, pour en faire un *ſi dièze*, fig. 12.

baiſſer d'un demi-ton
la note { d'*ut*, pour en faire un *ut b-mol*, fig 13. / de *fa*, pour en faire un *fa b-mol*, fig. 14.

Mais comme ces notes s'emploient toûjours à la place de l'une ou de l'autre des douze autres, ſuivant que le cas l'exige, le nombre des douze demi-tons n'en eſt point du tout augmenté. Sur le Clavier elles ſe prennent ſur les touches noires, p. e. le *mi dièze* ſe prend ſur la touche de *fa*, l'*ut b-mol*, ſur la touche de *ſi* &c.

§. 5.

Pour hauſſer une note de deux demi-tons, c'eſt-à-dire d'un ton plein, on ſe ſert du ſigne qu'on voit à la fig. 15. Tab. I. & qu'on appelle *double dièze*. Pour baiſſer une note de deux demi-tons, on ſe ſert d'un grand *b*, comme l'on voit à la fig. 16. & que l'on appelle *double b-mol.*

§. 6.

Pour remettre une note à la place, dont elle a été dérangée par une de ces feintes, on ſe ſert d'un *b quarré*. Ce ſigne a donc une double valeur, *celle d'un dièze*, quand la note, qu'il accompagne, a été précéde d'un b-mol, Tab. I. fig. 17. & *celle d'un b-mol*, quand la note qu'il accompagne a été précéde d'un dièze. fig. 18.

CHA-

CHAPITRE SIXIÉME.

Du point & de la Liaiſon.

§. 1.

Pour augmenter la valeur d'une note, on ſe ſert ou d'*un point* ou d'une figure qu'on nomme *Liaiſon* ou *Tenuë.*

§. 2.

Le *point* mis après une note l'augmente de la moitié de ſa valeur, de ſorte qu'

une ronde pointée vaut trois blanches, ou ſix noires, ou douze croches &c.

une blanche pointée vaut trois noires, ou ſix croches, ou douze doubles croches &c.

une noire pointée vaut trois croches, ou ſix doubles croches, ou douze triples croches &c.

une croche pointée vaut trois doubles croches, ou ſix triples croches, ou douze quadruples croches.

& ainſi des autres. Voyez la Tab. I. fig. 21. (a)

§. 3.

La *liaiſon*, faite en demi-cercle & miſe entre deux notes qui ſont en même dégré pour les lier enſemble, comme l'on voit à la fig. 5. Tab. II. eſt d'une valeur indéterminée, augmentant tantôt de la moitié, tantôt du quart, & ainſi de ſuite.

§. 4.

Quand la note qui ſuit après une note pointée doit être paſſée plus vivement que ſa valeur ne le demande, il faut d'abord ſe ſervir de *deux points* à la fois, & puis diminüer du double la note qui ſuit. Par exemple, ſi l'exemple de la Tab. I. fig. 21. (b) doit être joué comme à la lettre (c): il faut de néceſſité qu'il ſoit écrit comme à (d), quand l'on ne veut pas ſe ſervir du ſigne de la tenuë. Sans cela on n'eſt point du tout obligé de deviner l'intention du compoſiteur, &

comme

comme celui-ci a deux voies pour ſe faire entendre, pouvant employer ou le double point ou la tenuë, il eſt ſûrement très déplacé d'écrire une muſique autrement qu'elle ne doit être renduë, c'eſt-à-dire, de ne ſe ſervir que d'un point & de le faire valoir pour deux.

CHAPITRE SEPTIEME.

De la meſure & du mouvement.

§. 1.

Pour exécuter dans un certain tems un certain nombre de notes, on ſe ſert de la *meſure*.

§. 2.

Ces notes pouvant être paſſées plus ou moins vivement, il eſt d'uſage de déterminer le dégré de viteſſe ou de lenteur, dans lequel ce nombre de notes doit être exécuté, & de mettre à la tête de chaque pièce auprès du ſigne qui marque la meſure certains *termes italiens*, dont voici *les plus uſités* ſuivant les trois dégrés du mouvement vif ou lent.

(α) *Les trois dégrés du mouvement vif* ſont :

(1) *Très Vif.*	(2) *Vif.*	(3) *Moins Vif.*
Preſto, ou Preſtiſſimo.	*Allegro.*	*Allegretto.*
Allegro aſſai.	*Veloce*	*Poco allegro.*
Allegro di molto.	*Vivace.*	*Poco vivace.*
Velociſſimo.	*Poco preſto.*	*Poco veloce.*
Vivaciſſimo.	*&c.*	*Allegro ma non troppo.*
&c.		*(non tanto, non preſto)*
		&c.

(β) *Les trois dégrés du mouvement lent ſont.*

(1) Très lentement.	*(2) Lentement*	*(3) Moins lentement.*
Adagio aſſai.	*Adagio.*	*Andante. Poco adagio.*
Adagio di molto.	*Largo.*	*Andantino. Poco largo.*
Largo } *aſſai ou di*	*Lento.*	*Larghetto. Poco lento.*
Lento } *molto. &c.*	*&c.*	*&c.*

§. 3.

Outre ces termes que je viens d'expliquer, on trouve encore ſouvent les ſuivans, dont la plûpart déſignent le caractère de la pièce.

Affettuoſo, affectueuſement.

Alla breve, voyez ci-après la meſure *de quatre blanches*, auſſi bien que celle *de deux blanches.*

Alla capella, comme allabreve.

Amoroſo, amoureuſement.

Arioſo, dans le gout d'un Air.

Cantabile, chantant.

Con diſcrezione, comme *tempo giuſto.*

Dolce, *Dolcemente*, *con Dolcezza*, agréablement.

Doloroſo, douloureuſement.

Grave, gravement.

Grazioſo, gracieuſement.

Innocentemente, innocemment.

Lagrimoſo, d'une manière plaintive.

Languido, languiſſamment.

Lugubre, lugubrement.

Luſingando, d'une manière careſſante, flateuſe.

Maeſtoſo, majeſtueuſement.

Meſto, triſtement.

Peſante, péſamment.

Pompoſo, pompeuſement.

Scherzando, en badinant.

Siciliana, *alla Siciliana*, dans le mouvement d'une chanſonette ou danſe Sicilienne.

Soave, *Soavemente*, avec beaucoup de douceur.

Soſpirando, en ſoupirant.

Soſtenuto, ſoutenu.

Spiritoſo, avec feu.

Tempo di (par ex. *Minuetto)* dans le mouvement (d'un menüet).

Tempo giuſto, tems juſte, ni trop vîte ni trop lentement.

con Tenerezza, tendrement.

Tranquillamente, tranquillement.

§. 4.

Pour trouver les différens dégrés de viteſſe ou de lenteur, il faut avoir recours à l'expérience. Il arrive ici, qu'on paſſe une ronde auſſi vivement qu'une noire, & une noire auſſi lentement qu'une ronde.

§. 5.

Toute meſure eſt *égale* ou *inégale*.

Egale, quand elle eſt compoſée de parties égales & paires, p. e. de deux blanches, de quatre ou de deux noires. La meſure égale eſt ou *quaternaire* ou *binaire*, c'eſt-à-dire, à *quatre* ou à *deux* tems.

Inégale, quand elle eſt compoſée de parties égales mais non-paires, p. e. de trois blanches ou de trois noires. La meſure inégale, s'appelle communément *meſure ternaire*, ou *meſure de Triples.*

Remarques.

1) Le terme *égal* ſe rapporte à la valeur & le terme *pair* au nombre des notes. Trois noires font autant de parties égales pour la valeur, mais impaires pour le nombre. Une blanche & une noire ſont des notes paires, mais inégales.

2) Les parties qui font diſtinguer la meſure, en ſont les parties ſubſtantielles & s'appellent *tems.*

§. 6.

La meſure égale auſſi-bien que l'inégale, eſt *ſimple* ou *compoſée*,

ſimple, quand un tems de meſure peut être ſubdiviſé en deux parties égales, p. e. quand un tems ſe ſubdiviſe en deux noires.

compoſée, quand un tems de meſure ne peut pas être ſubdiviſé en deux parties égales, p. e. quand un tems ſe ſubdiviſe en trois noires.

§. 7.

Avant que d'en venir aux différentes eſpèces de meſure égale & inégale, il eſt bon d'obſerver:

1) que les ſignes qui ſervent à caractériſer la meſure d'une pièce, ſe placent immédiatement après la clef, quand il n'y a point de feintes, lesquelles, comme faiſant partie de la clef, précèdent ces ſignes.

2) que l'on ne marque qu'une fois la meſure d'une pièce, ſavoir au commencement, & quand à la ſuite on doit changer de meſure il faut changer de ſigne pour l'indiquer. Quand il ne s'agit ſimplement que de changer de mouvement, on l'indique par les termes d'*adagio*, *andante*, *allegro &c.*

3) que l'on ſe ſert pour l'ordinaire *de deux chifres* mis l'un ſur l'autre, pour déſigner le nombre & la valeur des notes qui doivent conſtitüer la meſure. Le *chifre inférieur* marque la valeur ou la qualité des notes, le *chifre ſupérieur* en marque le nombre ou la quantité, c'eſt-à-dire, combien il en faut pour une méſure.

4) que pour faire diſtinguer aiſément aux yeux la diſtance d'une meſure à l'autre, on ſe ſert de lignes tirées perpendiculairement qu'on appelle *Barres*.

5) que les tems d'une meſure ſe diviſent en *bons* & *mauvais tems*. On appelle *bon tems* ou *tems principal* celui ſur lequel ſe peut terminer une céſure, ſection ou cadence, & tout tems qui n'y eſt pas propre, s'appelle *tems faux* ou *mauvais tems*.

6) que pour régler la durée des tems, on ſe ſert, en faveur de ceux qui commencent, de certains mouvemens de mains, dont le premier ſe fait en *frappant*, c'eſt-à-dire, en baiſſant la main, & le ſecond en la *levant*. Si l'on en fait davantage, on les fait en portant la main à droite ou à gauche. Cela s'appelle *donner* ou *battre la meſure*.

7) que la quantité des tems d'une meſure ne dépend ni du mouvement des mains, ni de la figure des notes, comme pluſieurs livres de muſique l'enſeignent aſſez mal. Il y a des maîtres, qui pour battre la meſure de ſix pour huit, ou celle de deux pour quatre, font quatre mouvemens de la main. S'en ſuit-il de là, que le ſix pour huit ou le deux pour quatre ſoit com-

poſé

posé de quatre tems ? Ils n'ont jamais été composés que de deux tems, & le feront toûjours. Pour qu'une mesure puisse être à quatre tems, il faut qu'elle contienne *deux bons tems*, savoir *le premier & le troisième*, l'un & l'autre également propre (1) à y faire terminer une césure (*), section ou cadence, (2) à y faire placer une dissonance, & (3) à servir aux sillabes longues d'un Texte. Les *deux mauvais tems*, qui sont *le second & le quatrième*, servent 1) à préparer la césure, section ou cadence, 2) à préparer & sauver la dissonance, & 3) aux sillabes brèves du Texte. (**) J'ai encore

(*) *Par la césure, j'entens toûjours la césure masculine, & non pas la féminine, qui par une exception à la règle, tombe sur un mauvais tems. Mais la césure féminine ne peut s'employer qu'au milieu d'une pièce, & non pas à la fin.*

(**) *D'où vient que telle musique composée sur des paroles en vers, malgré le beau chant & la belle harmonie qui y règne, revolte pourtant l'oreille ? C'est parce que la quantité intrinséque des tems n'y est pas observée, qu'il n'y a aucun rapport entre la qualité des tems & celle des sillabes, & que les brèves tombent sur un bon tems & les longues sur un tems faux. Il est vrai que ce n'est pas toûjours la faute du musicien. Le poëte y donne souvent lieu. Celui-ci doit-il se contenter de compter le nombre des sillabes ? ne devroit-il pas se servir de piés composés de sillabes longues & brèves ? Il y a sans doute une différence entre faire des vers, & en faire pour être mis en musique. Cependant le musicien pourroit remédier à cet inconvénient. Il devroit prendre la poësie sur le pié d'une prose décomptée; resteroit à observer les règles pour mettre une prose en musique. Je me souviens à cette occasion de plusieurs airs parodiés. Leur original est régulier tant pour la poësie que pour la musique. Mais la copie l'est-elle ? Il faudroit avoir les organes de l'oreille très mal disposés, ou du moins gâtés pour n'en être pas choqués. Dans l'original la quantité des sillabes est observée, dans la copie elles sont décomptées. Ne falloit-il donc pas un autre air pour la parodie ? Le même air ne sauroit être bon pour deux poësies d'une mesure différente,*

encore une obſervation à faire ſur les meſures compoſées d'une même quantité de notes, c'eſt qu'il ne faut pas confondre la meſure *de deux blanches* avec celle *de quatre noires*, quoique l'une & l'autre ſoit compoſée de quatre noires par meſure. La meſure de quatre noires eſt compoſée de quatre tems, mais celle de deux blanches, quoique compoſée de quatre noires, n'a que deux tems. Que l'on faſſe l'application de cette remarque à toutes les autres meſures compoſées de la même quantité de notes, pour ne pas pêcher contre la céſure & le rithme, ou pour ne pas employer le ſigne de $\frac{3}{2}$, à la place de $\frac{6}{4}$, & réciproquement celui de $\frac{6}{4}$, à la place de $\frac{3}{2}$.

ARTICLE PREMIER.

Des différentes eſpèces de meſure ſimple à quatre & à deux tems.

Les eſpèces *les plus uſitées* de cette claſſe ſont

la meſure de	*quatre blanches*	*meſures quaternaires.*
	quatre noires	
	deux blanches	*meſures binaires.*
	deux noires	

(1) La *meſure de quatre blanches*, nommée autrement *quatre pour deux*, en Ital. *Tempo maggiore*, eſt compoſée de quatre blanches, dont

rente, ſans parler du ſens de la poëſie, dont il n'eſt pas ici queſtion. Si l'on trouve que je me ſuis plus étendu ſur cet article que je ne devois, c'eſt parce que j'ai trouvé, que dans des livres où l'on en devoit traiter, on ne s'y eſt pas aſſez arrêté, & que c'eſt cependant un point de muſique aſſez important pour mériter qu'on y faſſe attention.

dont chacune vaut un tems. Elle ſe marque par un *C* barré, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 25., quoiqu'il vaudroit mieux de l'écrire par $\frac{4}{2}$. Quand on trouve auprès du ſigne de cette meſure les mots: *alla capella* ou *alla breve*, on marque par là que les tems en doivent être paſſés fort vîte. Au reſte cette meſure ne ſert que dans des fugues & contrepoints.

(2) *La meſure de quatre noires*, qu'on devroit appeller *quatre pour quatre*, eſt composée de quatre noires, dont chacune vaut un tems. Elle ſe marque par un *C* ſimple, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 26. quoiqu'il ſeroit plus à propos de le faire par $\frac{4}{4}$ ou par un 4. ſimple.

Remarques.

(α) C'eſt en conſéquence des quatre tems dont ces meſures ſon composées, qu'il faut faire quatre mouvemens égaux de la main, quand il s'agit de donner la meſure. Il y a pluſieurs manières de faire ces mouvemens. Voyez la Tab. I. fig. 46. 47. & 48. Mais il n'importe de quelle façon on les faſſe.

(β) Chaque premier & chaque troiſième tems eſt *bon*; le ſecond & le quatrième eſt *mauvais*. En ſubdiviſant chaque tems en deux moindres parties, la première en eſt toûjours bonne, & la ſeconde mauvaiſe. Donc en diviſant la meſure de quatre blanches en huit noires, ou la meſure de quatre noires en huit croches, toute *première*, *troiſième*, *cinquième* & *ſeptième note* ſera *bonne*; & toute *ſeconde*, *quatrième*, *ſixième* & *huitième* note ſera *mauvaiſe*. Les bonnes notes ſe nomment auſſi *longues*, & les mauvaiſes *brèves*, par rapport à leur quantité intrinſèque.

(3) La *meſure de deux blanches*, qu'on devroit appeller *deux pour deux*, (en Ital. *Tempo minore*) eſt composée de deux blanches, dont chacune vaut un tems. Elle ſe marque par un *C* barré, comme l'on voit à la fig. 27. Tab. I., quoiqu'il ſeroit mieux de l'écrire par $\frac{2}{2}$. Quand on trouve auprès du ſigne de cette meſure les mots: *alla capella* ou *alla breve*, on marque par là que les

les tems en doivent être paſſés fort vîte. Au reſte cette meſure n'eſt qu'un quatre pour deux partagé en deux.

(4) *La meſure de deux noires*, nommée autrement *deux pour quatre*, eſt compoſée de deux noires, dont chacune vaut un tems. Elle ſe marque ou par $\frac{2}{4}$, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 28. ou par un 2. ſimple. Cette meſure n'eſt qu'un quatre pour quatre partagé en deux.

Remarques.

(α) C'eſt en conſéquence des deux tems dont ces meſures ſont compoſées, qu'il faut faire deux mouvemens égaux de la main quand il s'agit de donner la meſure. Voyez la Tab. I. fig. 49.

(β) Ces deux meſures n'ont qu'*un ſeul bon tems*, qui eſt le premier. Le ſecond eſt *mauvais*. En ſubdiviſant la meſure de deux blanches en quatre noires, & celle de deux noires en quatre croches, chaque première & troiſième note eſt bonne à l'égard de la ſeconde & quatrième.

(γ) A l'égard du ſigne de la meſure de quatre noires & de celle de deux blanches, il arrive quelquefois qu'on emploie un *C* barré à la place d'un *C* ſimple, & réciproquement. Pour ſavoir alors, ſi la meſure de la pièce ſe rapporte à la meſure quaternaire ou binaire, il faut regarder aux céſures, ſéctions & cadences du chant.

ARTICLE SECOND.

Des différentes eſpèces de meſure ſimple à trois tems,

ou

Du Triple ſimple.

Les eſpèces les plus uſitées du Triple ſimple ſont,

1) *la meſure de trois pour deux* $\frac{3}{2}$, compoſée de trois blanches, dont chacune vaut un tems. Tab. I. fig. 29. (a)

2) la

2) *la mesure de trois pour quatre* $\frac{3}{4}$, composée de trois noires, dont chacune vaut un tems. fig. 29. (b)

3) *la mesure de trois pour huit* $\frac{3}{8}$, composée de trois croches, dont chacune vaut un tems. fig. 29. (c)

Pour battre ces mesures, on fait trois mouvemens égaux de la main, en frappant, en detournant, & en levant. Voyez la Tab. I. fig. 50. 51. 52. On peut opter entre ces différentes manières. Quand le mouvement est très vif, on renferme souvent les deux premiers tems dans un seul mouvement, en ne faisant que frapper & lever, suivant la fig. 53. Tab. I. Tout *premier tems* de cette mesure ternaire est *bon*, & le *second* & *troisième* sont *faux*. En subdivisant chaque tems en deux autres notes, toute premiere est bonne en comparaison de la suivante.

ARTICLE TROISIEME.

Des différentes espèces de mesure composée, à quatre & à deux tems.

Il faut remarquer ici,

1) La *mesure de douze pour quatre* $\frac{12}{4}$, composée de douze noires, dont il en faut trois pour un tems. Tab. I. fig. 30. Cette mesure dérive de la mesure de quatre pour deux dont on augmente chaque blanche de la moitié, au moyen de quoi chaque tems, composé d'une blanche pointée, se partage en trois noires.

2) La *mesure de douze pour huit* $\frac{12}{8}$, composée de douze croches, dont il en faut trois pour un tems. Tab. I. fig. 31. Cette mesure dérive de la mesure de quatre noires, que l'on augmente chacune de la moitié, au moyen de quoi chaque tems, composé d'une noire pointée, se partage en trois croches.

Pour ce qui eſt de la manière de battre ces meſures quaternaires, de même que pour la qualité de leurs tems, il en eſt à cet égard comme de celles dont elles dérivent, chaque premier & troiſième tems contenant une blanche ou une noire pointée, eſt bon, & le ſecond & quatrième tems contenant également une blanche ou une noire pointée, ſont mauvais. Mais quand on prend chaque tems ſéparément, & qu'on le ſubdiviſe en trois autres notes, il en eſt alors de ce tems comme du Triple, & chaque première note eſt bonne en comparaiſon des deux ſuivantes, qui ſont mauvaiſes.

3) La *meſure de ſix pour quatre* $\frac{6}{4}$, composée de ſix noires, dont il en faut trois pour un tems. Elle dérive de la meſure de deux blanches, que l'on augmente chacune de la moitié. Tab. I. fig. 32. Cette meſure n'eſt qu'un douze pour quatre partagé en deux.

4) La *meſure de ſix pour huit* $\frac{6}{8}$, composée de ſix croches, dont il en faut trois pour un tems. Elle dérive de la meſure de deux noires, que l'on augmente chacune de la moitié. Tab. I. fig. 33. Cette meſure n'eſt qu'un douze pour huit partagé en deux.

Ces meſures contiennent deux tems de même que celles dont elles dérivent; le premier, qui ſe fait en frappant, eſt bon; le ſecond, qui ſe fait en levant, eſt faux. Quand on prend chaque tems ſéparément, & qu'on le ſubdiviſe en trois autres notes, il en eſt alors de ce tems comme du Triple, & chaque première note eſt bonne en comparaiſon des deux ſuivantes, qui ſont mauvaiſes.

ARTICLE QUATRIEME.

Des différentes eſpèces de meſure composée, à trois tems,

ou,

Du Triple composé.

Il faut remarquer ici,

1) la meſure *de neuf pour quatre* $\frac{9}{4}$, composée de neuf noires, dont il en faut trois pour chaque tems. Tab. I. fig. 34. Elle dérive de

la

la mesure de trois pour deux, dont on augmente chaque blanche d'un point.

2) La *mesure de neuf pour huit* $\frac{9}{8}$, composée de neuf croches, dont il en faut trois pour chaque tems. Tab. I. fig. 35. Elle dérive de la mesure de trois pour quatre, dont on augmente chaque noire d'un point.

Pour ce qui est de la manière de battre ces mesures, de même que pour la qualité de leurs tems, il en est à cet égard comme de celles dont elles dérivent. Tout premier tems, contenant ou une blanche ou une noire pointée, est bon, & les deux autres sont faux. Mais quand on prend chaque tems séparément, & qu'on le subdivise en trois autres notes, chaque première note est bonne alors en comparaison des deux suivantes, qui sont mauvaises.

SUITE DU CHAPITRE SEPTIEME.

§. 8.

On met souvent une mesure simple & une mesure composée l'une contre l'autre, comme le $\frac{12}{8}$ contre *C*; le $\frac{6}{8}$ contre $\frac{2}{4}$; le $\frac{9}{8}$ contre $_{4}$ &c. Voyez la Tab. I. fig. 42. S'il arrive alors qu'une partie procède par deux notes égales, pendant que l'autre en a trois de la même valeur, par exemple, quand une partie a deux croches, & que l'autre en a trois à faire, il faut, que les deux premières notes des trois soient passées contre la première des deux. C'est en conséquence de cette règle que l'exemple de la Tab. I. fig. 42. (a), fut-il même pointé comme à la lettre (b), doit se jouer comme à la fig. 43. Les figures qu'on appelle *Trioles*, prennent leur origine de cette manière d'opposer deux différentes mesures l'une à l'autre. Ces Trioles consistent à mettre trois croches contre une noire, trois doubles croches contre une croche &c. On marque la Triole par le chifre *3*. au-dessous ou au-dessus, & quand on en lie deux ensemble, on y met le chifre *6*. Voyez la Tab. I. fig. 44. 45.

CHAPITRE HUITIEME.

Des Pauſes.

§. 1.

Quand une partie doit ſe taire pendant quelque tems, on ſe ſert de certaines figures pour marquer la durée de ce ſilence. Ces figures s'appellent *Pauſes*. Il y en a de *neuf ſortes*:

Grandes pauſes.
1) le *double bâton*, qui vaut huit meſures. Tab. I. fig. 36. *(a)*
2) le *bâton*, qui vaut quatre meſures. *(b)*
3) le *demi-bâton*, qui vaut deux meſures. *(c)*
4) la *pauſe*, qui vaut une meſure en général, & une ronde en particulier. *(d)*
5) la *demi-pauſe*, qui vaut une demi-meſure en général & une blanche en particulier. *(e)*

Petites pauſes.
6) le *ſoupir*, qui vaut une noire. *(f)*
7) le *demi-ſoupir*, qui vaut une croche. *(g)*
8) le *quart de ſoupir*, qui vaut une double croche. *(h)*
9) le *demi-quart de ſoupir*, qui vaut une triple croche. *(i)*

Ajoutez y 10) la *pauſe de la quadruple croche. (k)*

§. 2.

Voilà la façon dont on enſeigne communément la valeur des pauſes. Il y a cependant par-ci-par là quelque exception à faire ou même quelque explication à donner. Afin donc de ne rien oublier, & pour fixer au juſte la valeur des pauſes, ſuivant l'uſage qu'en font les meilleurs compoſiteurs du tems, il faut que nous nous remettions encore une fois ſous les yeux les différentes eſpèces de meſure qui ſont en uſage & que j'ai expliquées au chapître précédent.

Quand dans la démonſtration ſuivante l'une ou l'autre pauſe eſt ômiſe, c'eſt qu'elle garde la valeur ordinaire, qui lui eſt aſſignée au §. 1.

1) Le

1) Le *quatre pour deux.* Sous ce ſigne les grandes pauſes ne valent que la moitié,

le *double bâton* vaut quatre meſures,

le *bâton* en vaut deux.

le *demi-bâton* en vaut une.

la *pauſe* vaut la moitié d'une meſure, &

la *demi-pauſe* n'en vaut que le quart.

2) La *meſure de quatre noires* &

3) celle *de deux blanches.* Valeur ordinaire.

4) La *meſure de deux pour quatre.* La demi-pauſe n'entre pas dans cette meſure, & l'on ſe ſert *du ſoupir* pour marquer le ſilence d'une demi-meſure, & *de la pauſe*, pour marquer le ſilence d'une meſure entière.

5) Le *trois pour deux.* La pauſe vaut par-tout une meſure entière, & l'on ſe ſert de deux demi-pauſes, pour ſignifier un ſilence de deux blanches ou d'une ronde.

6) Le *trois pour quatre.* Au lieu de la demi-pauſe, quelques uns ſe ſervent de deux ſoupirs, pour ſignifier le ſilence d'une blanche. C'eſt la même choſe.

7) Le *trois pour huit.* La demi-pauſe n'entre jamais dans cette meſure. A la place du ſoupir on ſe ſert communément de deux demi-ſoupirs, pour marquer le ſilence d'une noire. Mais c'eſt le même.

8) Le *douze pour quatre.* Il en eſt de cette meſure comme du *quatre pour deux*, dont elle dérive.

Le *double bâton* ne vaut que quatre meſures,

Le *bâton* en vaut deux.

Le *demi-bâton* vaut une meſure, &

La *pauſe* n'en vaut que la moitié, c'eſt-à-dire, deux blanches pointées, ou ſix noires.

La *demi-pause* vaut un tems, c'eſt-à-dire, une blanche pointée ou trois noires.

Pour marquer le ſilence d'une blanche ſimple, on ſe ſert de *deux ſoupirs.*

9) Le *douze pour huit*, comme à la meſure de quatre noires, dont celle-ci dérive à l'égard des grandes pauſes; c'eſt-à-dire, que

le *double bâton* vaut huit meſures.

le *bâton* en vaut quatre.

le *demi-bâton* en vaut deux.

la *pauſe* en vaut une.

la *demi-pauſe* vaut la moitié d'une meſure, c'eſt-à-dire, deux noires pointées, ou ſix croches.

Pour ſignifier le ſilence d'un tems, on ſe ſert d'un *ſoupir* ou *pointé* ou *ſuivi d'un demi-ſoupir.*

10) Le *ſix pour quatre*, comme à la meſure de deux blanches, dont celle-ci dérive à l'égard des cinq premières pauſes; c'eſt-à-dire, que

le *double-bâton* vaut huit meſures.

le *bâton* en vaut quatre.

le *demi-bâton* en vaut deux.

la *pauſe* vaut une meſure.

la *demi-pauſe* en vaut la moitié, c'eſt-à-dire, une blanche pointée, ou trois noires.

Pour marquer le ſilence d'une blanche ſimple, on ſe ſert de *deux ſoupirs.*

11) Le *ſix pour huit*, comme au *douze pour huit*, à l'égard des quatres premières pauſes. A la place de la demi-pauſe, on ſe ſert *d'un ſoupir* ou *pointé* ou *ſuivi d'un demi-ſoupir.*

12) Le *neuf pour quatre*, comme au *ſix pour quatre* à l'égard des quatre premières pauſes. La *demi-pauſe* ne vaut qu'un tems, & il en

il en faut deux pour marquer le ſilence de deux tems. Le ſilence d'une blanche ſimple s'exprime par *deux ſoupirs*.

13) Le *neuf pour huit*, comme au *douze pour huit* à l'égard des quatre premières pauſes. La *demi-pauſe* n'entre pas dans cette meſure. Pour marquer un tems, on ſe ſert d'*un ſoupir* ou *pointé* ou *ſuivi d'un demi-ſoupir*.

§. 3.

Quand le ſilence d'une partie doit durer fort long tems, on indique le nombre des meſures par des chifres mis auprès des pauſes. Tab. I. fig. 37.

§. 4.

Deux pauſes l'une ſur l'autre ne paſſent que pour une, ſignifiant ſeulement que le même ſilence ſe doit obſerver dans deux ou pluſieurs parties à la fois. Tab. I. fig. 40.

§. 5.

Comme il a été fait mention au §. 2. des pauſes pointées, on peut voir à cet égard la fig. 41. Tab. I.

CHAPITRE NEUVIEME.

Des différens caractères & figures de muſique.

§. I.

Presque toutes les pièces de muſique ſont compoſées de façon qu'il faut en répéter une ou pluſieurs parties. Les ſignes dont on ſe ſert à cet effet, ſont,

α) la *double barre ponctuée*, nommée *ſigne de répétition* ou *de ſéparation*, ou *grande repriſe*. On voit à la fig. I. Tab. II. différentes manières de ponctuër ce ſigne, lequel marque qu'il faut jouër deux fois ce qui précéde.

β) *la ſimple barre ponctuée*, nommée *petite repriſe*, ne dénote que la répétition de quelques meſures d'une partie. Les points ne ſe mettent ici que d'un ſeul côté, ſavoir à la droite de la barre

qui

qui précéde la mesure par laquelle on doit recommencer, & à la gauche de la barre qui suit la mesure par laquelle on doit finir. Tab. II. fig. 2. On y ajoute quelquefois le mot *bis*.

γ) *La double barre non-ponctuée* s'emploie quand la pièce est composée de deux parties, dont la première ne doit être répétée que l'on n'en ait joué la seconde. Ainsi après avoir joué la pièce d'un bout à l'autre sans rien reprendre, on la recommence d'abord qu'on trouve les mots: *da capo* ou *come sopra*.

δ) Le *renvoi*, signe qui se fait de plusieurs manieres Tab. II. fig. 3. s'emploie communément à la place de la simple barre ponctuée, expliquée à la lettre (β), & signifie qu'il faut répéter ce qui se trouve entre la première & deuxième note qui en sont marquées. Dans les fugues perpetuelles on se sert de ce signe pour signifier l'entrée d'une partie.

Observation.

Il y a une sorte de pièce de Clavecin, où l'on joüe alternativement avec la première les autres parties qui la composent. Ces autres parties s'appellent *couplets*, & la pièce se nomme *Rondeau*. Presque toutes les plus belles pièces des François sont composées dans ce goût. A l'égard de la manière d'exécuter le Rondeau, qui n'est pas trop connuë parmi nous, la voici. On commence par joüer deux fois la première partie, nommée proprement *Rondeau*, avantque d'aller au premier couplet. Ce premier couplet joué une fois, on répéte aussi une fois la première partie, ensuite de quoi on jouë le second couplet, pour finir enfin par le Rondeau. C'est dans cette sorte de pièces que l'on a souvent besoin du renvoi.

§. 2.

Pour marquer le dégré par où doit commencer la première note de la portée suivante, on se sert d'une figure qu'on place au bout de la portée précédente, & qui s'appelle *Guidon*. Tab. II. fig. 4.

§. 3.

§. 3.

Quand on reprend la partie d'une pièce & que la fin en doit être jouée la seconde fois autrement que la première, on se sert à cet effet d'un *grand demi-cercle* coupé par le signe de répétition. Alors on passe à la seconde fois tout ce qui est contenu depuis le commencement du cercle jusqu'au signe de répétition, pour joüer tout ce qui se trouve après le signe en question. Voyez la Tab. XV. & XVI. à la fin de la première & seconde partie. Quelques auteurs se servent au même effet de deux petits demi-cercles. Dans ce cas on passe à la seconde fois le premier demi-cercle.

§. 4.

La figure faite en *demi-cercle avec un point au milieu*, s'appelle *signe de repos*, & a plusieurs emplois. Voici ceux qu'il faut savoir pour joüer du Clavecin.

1) Etant placée ou sur une pause, Tab. I. fig. 38. ou sur la dernière note d'une section, fig. 39. (quoique ce puisse être aussi sur la pénultième ou l'antépénultième), cette marque figure qu'on doit arrêter un peu la mesure. On l'appelle alors *Fermate* chez les Italiens, & *pause générale* chez les François. Quant à la manière d'orner une *Fermate*, de même que le tems de sa durée, c'est une affaire qui dépend de l'usage & du bon goût d'un chacun.

2) Etant placée sur la Quinte d'une tonique, prête à terminer la pièce en entier ou en partie, elle dénote pareillement une cessation de mesure. Mais cette cessation n'est pas générale, parce que pendant ce silence une autre partie continuë de travailler seule par un chant de caprice relatif au caractère de la pièce, quoique sans se gêner à l'égard du mouvement. C'est une *cadence ornée*, ou un *point d'orgue extemporel*. Mais on l'appelle simplement *cadence* ou *point d'orgue*.

3) Quand enfin ce signe accompagne la double barre ponctuée, il dénote la fin de la pièce, & s'appelle *signe final*. Tab. II. fig. 12.

§. 5.

Un *demi-cercle* qui embrasse deux notes assises sur différens dégrés, signifie qu'il faut *couler* ces notes. *Couler* c'est ne relever le doigt de la note précédente que l'on n'ait touché la suivante. Voyez la Tab. II. fig. 6. depuis la lettre *(a)* jusqu'à *(l)*, où l'on trouve toutes sortes de *Coulés* par dégrés conjoints & disjoints, d'une bonne à une mauvaise note, & réciproquement, &c. On se sert encore souvent de ce demi-cercle pour signifier que l'on doit garder toutes les notes qu'il embrasse depuis la première jusqu'à la dernière, Tab. II. fig. 7. *(a)* Mais il vaut mieux écrire ces sortes de passages régulièrement, comme l'on voit à la lettre *(b)*.

§. 6.

Un *point* au-dessus ou au-dessous d'une note signifie qu'elle doit être *détachée*. *Détacher*, *(Couper)* une note, c'est ne la pas tenir jusqu'à sa valeur expirée, mais la lâcher à la moitié. Voyez la Tab. II. fig. 8. *(a)* & pour l'effet *(c)*. En place des points on se sert quelquefois de petites lignes. fig. 8. *(b)*

Remarques.

1) Quand de *deux notes coulées* la seconde est *marquée du point, pour être détachée*, comme à la fig. 10. Tab. II. cela s'exprime comme à la fig. 11.

2) Quand le signe du détaché & du coulé se trouvent reünis sur deux ou plusieurs notes de suite, cela signifie qu'il faut *soutenir également les notes jusqu'à leur valeur expirée*, *en y appuyant un peu*, ce que les Italiens appellent *portar la voce* ou *i toni*. Mais cette manière de rendre le son n'est pas praticable sur les clavecins ordinaires, mais bien sur le *clavecin à archet*. Comme l'invention de cet instrument est de très fraiche date, n'y aïant que deux ans que Mr. *Hohlfeldt*, Méchaniste ingénieux à Berlin, en a fait le premier l'essai avec tout le succès imaginable, je crois faire plaisir au public que d'en dire ici deux mots.

Le

Le Clavecin à archet reſſemble par ſa taille & ſon extérieur à un ſimple clavecin, excepté qu'il n'eſt monté que d'un rang de cordes, & que ces cordes ſont de boyaux, qui ne lui donnent pas à la verité ce ſon argentin d'un clavecin ordinaire; mais en recompenſe il en reçoit un ſon ſemblable à la voix humaine. Immédiatement au-deſſous des cordes on y découvre un archet double & droit, lequel, pendant qu'on jouë, eſt mis en action par le moyen d'une petite rouë qui le fait tourner. Les crins de l'archet ſont ſi artiſtement ajoutés, qu'on n'y remarque pas la moindre trace de noeud. Comme l'extrémité des touches eſt attachée aux cordes d'une façon particulière au moyen de petits crochets, il arrive qu'en appuyant ſur une touche, les cordes s'abaiſſent d'abord un peu pour toucher l'archet qui eſt deſſous dans un mouvement continüel, duquel elles reçoivent alors leurs vibrations & par conſéquent le ſon, qui dure tant que le doigt reſte ſur la touche.

Or comme en appuyant plus ou moins fort, on peut avoir tous les dégrés poſſibles du *forte* & du *piano*, ſans la moindre altération du ton : on peut auſſi faire durer ce forte ou piano auſſi long-tems que l'on veut en tenant le doigt ſur la touche, parce que l'archet ne perd rien de ſa tenſion droite. Mais outre ces enflemens & diminutions du ton, on peut encore y faire le balancement & tous les autres agrémens dont la voix humaine eſt capable.

Le jeu du clavecin à archet eſt auſſi facile que celui d'une Epinette, parce que l'archet ſe mouvant immédiatement ſous les cordes, donne un ton très diſtinct par le moindre attouchement, ce que l'on ne rencontre point dans toutes les autres eſpèces de clavecin, où par l'inégalité des doigts on peut facilement perdre une note dans des paſſages rapides.

Ce nouvel inſtrument a encore l'avantage d'etre plus aiſé à accorder qu'un clavecin ordinaire, n'ayant qu'un rang de cordes. Lorsque les cordes de boyaux ont pris une fois leur pli & que leurs bouts ſont bien attachés, elles reſtent tout auſſi-bien d'accord que les cordes de laiton, ce qui a été prouvé par

l'expérience. La conſtruction en étant très ſimple, il n'eſt point ſujet à varier, & il eſt beaucoup plus facile à entretenir que tout autre clavecin.

§. 7.

Pour marquer les différens dégrés du *fort* & du *doux* on ſe ſert des mots Italiens ſuivans:

Forte, *fort*, qu'on marque par la lettre *f*.

Piu forte, plus fort, par *ff*.

Fortiſſimo, très fort, par *fff*.

de plus:

Piano, doux, qu'on marque par la lettre *p*.

Piu piano, plus doux, par *pp*.

Pianiſſimo, très doux, par *ppp*.

On trouve encore les expreſſions qui ſuivent:

Poco piano, pas trop doux.

Poco forte, pas trop fort.

Mezzo forte, médiocrement fort.

Mezzo piano, médiocrément doux.

Piano aſſai, comme *pianiſſimo*, très doux.

Forte aſſai, comme *fortiſſimo*, très fort.

En marquant le *forte* & *piano*, il faut avoir attention de placer les lettres principales de *f* & *p* préciſément au-deſſus ou au-deſſous de la note par laquelle le *forte* ou *piano* doit commencer, pour que l'exécuteur ne s'y trompe pas. Mais il n'y a que le clavecin à archet qui admette tous ces dégrés différens du fort & du doux. Sur un clavecin ſimple, le ton garde toûjours la même force, & ſur un clavecin double on ne peut avoir que le *fort* ſur l'un & le *poco piano* ſur l'autre Clavier.

CHA-

CHAPITRE DIXIEME.

Des Tons & Modes.

§. 1.

Dans chaque pièce de muſique il y a un ton qui détermine la ſuite de tous les autres. C'eſt le ton dans lequel la pièce eſt compoſée, & pour le ſavoir, on n'à qu'à regarder la note par où *la Baſſe* termine la pièce. Si cette note eſt un *ſol*, c'eſt alors que la pièce eſt compoſée en *ſol*; ſi la note eſt un *mi* la pièce eſt compoſée en *mi*, & ainſi des autres tons.

Obſervation.

Le nombre des *parties principales de la muſique* eſt fixé à *quatre*, qui ſont:

1) le *Deſſus*, la partie la plus haute.

2) la *Haute-contre*, } parties *mitoyennes*, dont la première approche
3) la *Taille* } du Deſſus, & la ſeconde de la Baſſe.

4) la *Baſſe*, la partie la plus baſſe.

Dans les pièces de clavecin, (ſi l'on en excepte les *compoſitions imitatives*, traitées dans la règle, comme le *Duo*, le *Trio*, le *Quatuor*,) toutes ces différentes parties ſont en quelque façon confonduës l'une dans l'autre, & l'on appelle indiſtinctement *Deſſus* tout ce que la portée ſupérieure contient & qui ſe jouë de la main droite, & *Baſſe* tout ce que la portée inférieure contient & qui ſe jouë de la main gauche, ſans faire attention ſi le Deſſus s'abbaiſſe au-deſſous de ſa ſphére ou ſi la Baſſe s'élève au-deſſus de la ſienne, & ſi les mains ont à jouër deux ou trois notes à la fois. Le génie de l'inſtrument demande cette irrégularité, ſi l'on peut appeller irrégulier ce qui diverſifie le plaiſir de l'oreille. Lorsqu'une main a pluſieurs notes à faire, & qu'il y en a deux qui ſe rencontrent ſur le même dégré, l'une deſquelles doit aller ſon chemin, pendant que l'autre y tient ferme, on note cela d'une façon particuliére, comme il ſe voit à la fig. 13. Tab. II. Il

 ne

ne faut pas quitter ici le *ſol*, que ſa valeur ne ſoit expirée, pour faire les croches en attendant.

§. 2.

Mais il ne ſuffit pas de ſavoir en quel ton une pièce eſt compoſée. Il faut encore connoître la ſuite des tons & demi-tons qui ſont renfermés dans l'Octave de la note finale, c'eſt-à-dire, il faut ſavoir en quel *mode* la pièce eſt compoſée. On entend par *mode* une certaine ſuite de tons & demi-tons propres à être emploiés *ſucceſſivement* & *enſemble*, c'eſt-à-dire, l'un après l'autre, & l'un ſur l'autre.

Obſervation.

L'union de pluſieurs ſons rangés *l'un ſur l'autre* s'appelle *Harmonie* ou plutôt *Accord*, *l'harmonie* étant proprement une ſuite de pluſieurs accords.

L'union de pluſieurs ſons rangés *l'un après l'autre* s'appelle *Mélodie*.

§. 3.

Avant que de paſſer à la différence des modes, il ſera bon de ſe rendre un peu familiers les principaux intervalles de la muſique, qui ſont:

1) l'*Uniſſon;* c'eſt un ſon comparé à un autre de la même hauteur. Tab. II. fig. 14.

2) la *Seconde*, intervalle de deux dégrés, fig. 15.

3) la *Tierce*, intervalle de trois dégrés, fig. 16.

4) la *Quarte*, intervalle de quatre dégrés, fig. 17.

5) la *Quinte*, intervalle de cinq dégrés, fig. 18.

6) la *Sixte*, intervalle de ſix dégrés, fig. 19.

7) la *Septième*, intervalle de ſept dégrés, fig. 20.

8) l'*Octave*, intervalle de huit dégrés, fig. 21.

9) la *Neuvième*, Octave de la Seconde, fig. 22.

10) la *Dixième*, Octave de la Tierce, fig. 23.

11) la

11) la *Onzième*, Octave de la Quarte, fig. 24.

12) la *Douzième*, Octave de la Quinte, fig. 25.

Tous les intervalles se comptent en montant & non pas en descendant, à moins que l'on ne s'explique sur le contraire.

§. 4.

Remarquez maintenant qu'il y a deux modes en musique, le *mode majeur* & le *mode mineur*.

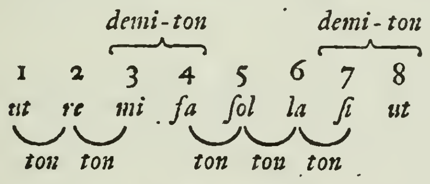
Le *mode* est *majeur* quand la Tierce est majeure. On appelle *Tierce majeure* celle qui contient deux tons, p. e. *ut-mi* ou *sol-si*.

Le *mode* est *mineur* quand la Tierce est mineure. On appelle *Tierce mineure* celle qui ne contient qu'un ton & demi, p. e. *la-ut* ou *mi-sol*.

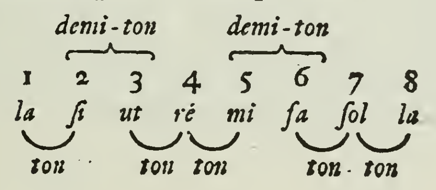
§. 5.

Chaque mode est composé de *cinq tons* & *deux demi-tons*.

(α) *Dans le mode majeur* les deux demi-tons se trouvent de la Tierce à la Quarte, & de la Septième à l'Octave, comme l'on peut voir par la démonstration suivante.



(β) Dans le *mode mineur* les deux demi-tons se trouvent de la Seconde à la Tierce & de la Quinte à la Sixte, comme l'on peut voir par cet exemple :



Obser-

Obſervation.

Pour ce qui eſt du mode mineur, il arrive aſſez ſouvent,

1) qu'on y change la proportion de la Septième, en la hauſſant d'un demi-ton, ce qui y produit alors trois demi-tons, dont le dernier ſe fait de la Septième à l'Octave, comme l'on verra par la démonſtration ſuivante:

1	2	3	4	5	6	7	8
la	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol**	*la*
	demi-ton			*demi-ton*		*demi-ton*	

2) qu'on y change la proportion de la Sixte & de la Septième à la fois, en les hauſſant toutes deux d'un demi-ton, au moyen de quoi le demi-ton qui ſe faiſoit de la Quinte à la Sixte ſe perd, comme l'on peut voir par cette démonſtration:

1	2	3	4	5	6	7	8
la	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa**	*ſol**	*la*
	demi-ton					*demi-ton*	

Mais ces changemens, qu'on fait en faveur de la mélodie *en montant à l'Octave*, ne dérangent en rien la nature du mode mineur, & il faut toûjours s'en tenir à ce qui a été dit à la lettre (β) au ſujet des deux demi-tons de ce mode. La raiſon en eſt toute claire par les règles de la *modulation*, c'eſt-à-dire par la digreſſion d'un ton à l'autre, qu'on trouve expliquée dans la première partie de mon *Traitè de la Fugue.*

§. 6.

Nous avons vu ci-deſſus, qu'il y a douze demi-tons dans la muſique. Ces *douze ſons* différens pouvant être employés chacun pour note finale ou tonique d'une pièce, & chaque tonique pouvant admettre la Tièrce majeure ou mineure, il s'en ſuit de là, qu'il y a *vingt-quatre tons* ou *modes*, *douze majeurs* & *douze mineurs.*

§. 7.

§. 7.

A l'égard de la *répréſentation de ces vingt quatre tons*, comme il y en a qui demandent des dièzes, d'autres qui demandent des b-mols, d'autres qui ne demandent ni dièzes ni b-mols, il faut ſavoir le *nómbre* & l'*ordre des feintes* pour ſe mettre au fait.

α) Les *dièzes* ſe ſuccèdent *de Quinte en Quinte*, & il y en a *ſept*, comme il a déjà été dit ci-devant, chaque ſon principal de la Gamme pouvant être hauſſé d'un demi-ton. Les voici dans l'ordre qu'ils ſe ſuivent:

1	2	3	4	5	6	7
*fa**	*ut**	*ſol**	*re**	*la**	*mi**	*ſi**

β) Les *b-mols* ſe ſuccèdent de *Quarte en Quarte*; & il y en pareillement *ſept*, chaque ſon principal de la Gamme pouvant être baiſſé d'un demi-ton. Les voici dans l'ordre qu'ils ſe ſuivent:

1	2	3	4	5	6	7
ſi^b	*mi*^{b}	*la*^{b}	*re*^{b}	*ſol*^{b}	*ut*^{b}	*fa*^{b}

§. 8.

N'y aïant que ſept dièzes, il n'y a que *quatorze tons* qui en puiſſent être marqués, *ſept majeurs* & *ſept mineurs*. Comme le ton *d'ut* majeur & celui de *la* mineur ont tous les tons naturels, ces dièzes ne peuvent appartenir qu'à ces ſept tons, qui ſuccèdent à ceux d'*ut* & *la*. Mais pour trouver ces ſept tons, il faut aller *de Quinte en Quinte*, & remarquer en même tems, que le nombre des dièzes s'augmente toûjours de ton en ton, comme il paroit par la démonſtration ſuivante:

Tons majeurs.	*Tons mineurs.*
Ut n'a point de dièze.	*La* n'a point de dièze.
1. ſol a fa*	1. mi comme ſol majeur.
2. re a fa* & ut*	2. ſi comme re majeur
3. la a fa* ut* & ſol*	3. fa* comme la majeur.
4. mi a fa* ut* ſol* & re*.	4. ut* comme mi majeur.
5. ſi a fa* ut* ſol* re* & la*	5. ſol* comme ſi majeur.
6. fa* a fa* ut* ſol* re* la* & mi*	6. re* comme fa* majeur.
7. ut* a fa* ut* ſol* re* la* mi* & ſi*	7. la* comme ut* majeur.

§. 9.

Il en eſt des b-mols comme des dièzes. Il n'y a que quatorze tons qui en puiſſent être marqués, ſept majeurs & ſept mineurs. Mais pour trouver ces tons, il faut aller de *Quarte en Quarte* en commençant par *ut* & *la*, & remarquer en même tems, que le nombre des b-mols s'augmente de ton en ton, comme l'on peut voir par la démonſtration ſuivante:

Tons majeurs.	*Tons mineurs.*
Ut n'a point de b-mol	*La* n'a point de b-mol.
1. fa a ſi^b.	1. re comme fa majeur.
2. ſi^b a ſi^b & mi^b.	2. ſol comme ſi^b majeur.
3. mi^b a ſi^b mi^b & la^b.	3. ut comme mi^b majeur.
4. la^b a ſi^b mi^b la^b & re^b.	4. fa comme la^b majeur.
5. re^b a ſi^b mi^b la^b re^b & ſol^b.	5. ſi^b comme re^b majeur.
6. ſol^b a ſi^b mi^b la^b re^b ſol^b & ut^b.	6. mi^b comme ſol^b majeur.
7. ut^b a ſi^b mi^b la^b re^b ſol^b ut^b & fa^b.	7. la^b comme ut^b majeur.

§. 10.

Dans la repréſentation des vingt-quatre tons précédens il y a *trois tons majeurs* & *trois mineurs* qui paroiſſent chacun *ſous deux noms différens*, ſavoir

1) *Si*

1) *Si* majeur & *Ut*^{b} majeur. 1) *Sol** mineur & *la*^{b} mineur.
2) *Fa** majeur & *ſol*^{b} majeur. 2) *Re** mineur & *mi*^{b} mineur.
3) *Ut** majeur & *Re*^{b} majeur. 3) *La** mineur & *ſi*^{b} mineur.

Mais on ne ſe ſert pas *d'Ut*^{b} *majeur*, ni de *la*^{b} *mineur* ou de *la** *mineur*, parce qu'il eſt plus commode de jouër en *ſi majeur*, en *ſol** *mineur* & en *ſi*^{b} *mineur*. Les repréſentations de *fa** *majeur* & *ſol*^{b} *majeur*, de même que celles de *re** *mineur* & *mi*^{b} *mineur* ſont uſitées toutes deux. Mais à l'égard de *re*^{b} *majeur* & *ut** *majeur*, le *re*^{b} eſt plus uſité que l'*ut**. Donc tout bien compté il ne nous reſte que les tranſpoſitions ſuivantes des douze tons majeurs & douze mineurs.

Tons majeurs.	*Tons mineurs.*
1. *Ut* maj.	1. *La* min.
2. { *ut dièze* maj. / *re b-mol* maj. }	2. *ſi b-mol* min.
3. *re* maj.	3. *ſi* min.
4. *mi b-mol* maj.	4. *ut* min.
5. *mi* maj.	5. *ut dièze* min.
6. *fa* maj.	6. *re* min.
7. { *fa dièze* maj. / *ſol b-mol* maj. }	7. { *re dièze* min. / *mi b-mol* min. }
8. *ſol* maj.	8. *mi* min.
9. *la b-mol* maj.	9. *fa* min.
10. *la* maj.	10. *fa dièze* min.
11. *ſi b-mol* maj.	11. *ſol* min.
12. *ſi* maj.	12. *ſol dièze* min.

On reconnoitra par tout ce qui vient d'être dit, que le calcul de quelques auteurs n'eſt pas trop juſte, & qu'ils multiplient le nombre des tranſpoſitions ſans néceſſité.

§. 11.

Les dièzes & les b-mols, qu'il faut employer pour la transpoſition d'un ton & pour ſa repréſentation à la clef, s'appellent *feintes eſſentielles*, & les autres, qui ſe trouvent par-ci par-là dans le cours de la pièce, & que la modulation y introduit, ſe nomment *feintes accidentelles*.

§. 12.

Aiant remarqué ci-deſſus, qu'il y a toûjours un ton majeur & un ton mineur, qui ſe repréſentent de la même manière, puisqu'ils ont les mêmes dièzes ou b-mols; ces deux tons, où la choſe a lieu, ſont éloignés l'un de l'autre à la diſtance d'une Tierce mineure. Le ton d'en haut eſt toûjours majeur & celui d'en bas mineur. Donc il ſuffit de ſavoir la repréſentation de l'un de ces tons, pour ſavoir en même tems celle de l'autre. Voyez l'exemple ſuivant:

Tierce mineure. { *ſol* majeur. Ton d'en haut.
mi mineur. Ton d'en bas.

CHAPITRE ONZIEME.

De la Céſure, de la Cadence, & du Rythme.

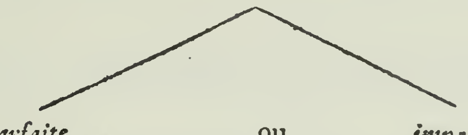
§. 1.

C*éſure* eſt un *terme général* qui déſigne tout repos que le chant prend, en quelque endroit de la pièce & ſur quelques notes que ce ſoit. Tab. XIX. fig. 1. 2. 3. 4. aux mots *Cæſura*.

§. 2.

Mais *en particulier* on n'employe le terme de *ceſure* que pour exprimer les petits repos du chant, & on ſe ſert de celui

lui de *cadence* pour désigner les grands repos. Cette *cadence* est ou



parfaite ou *imparfaite*

quand elle se fait *de la dominante à la tonique* à l'égard de la Basse fondamentale. Quant au *Dessus*, la tonique y est précedée ou de la note sensible ou de la Seconde. Quand la pièce est à plusieurs parties, la *Haute-Contre* finit par la *dominante* & la *Taille* par la *médiante*. (La *médiante* est la Tierce au-dessus de la tonique.) Voyez d'abord Tab. XIX. fig. 5. & ensuite fig. 6. item les deux mesures qui précédent la fin de la première & seconde partie de l'*Allegro* qui se trouve à la Tab. XV. & XVI. La cadence parfaite ne sert pas seulement à terminer une pièce en entier, mais encore en partie au milieu, pour distinguer une partie, reprise, section ou période l'une de l'autre.

Celle-ci se fait de trois façons à l'égard de la Basse, savoir,

1) *de la finale à la dominante*; (La *dominante* est la Quinte au-dessus de la tonique). Voyez la Tab. XIX. fig. 7. item fig. 2. & 4. aux mots *cad. imperf.*

2) *de la Quarte à la finale.* fig. 8. Tab. XIX.

3) *de la Sixte, Quarte ou Seconde à la dominante.* Fig. 9. 10. 11. La *Quarte* est souvent haussée d'un demi-ton. fig. 12.

Ces cadences imparfaites ne s'emploient régulièrement qu'au milieu d'une pièce, ou, quand c'est dans une suite de plusieurs pièces, à la fin d'un *Adagio*, pour passer ensuite à un *Allegro*.

Remarque.

Les parties ne finissent par toûjours par les intervalles qui leurs sont affectés. Le *Dessus* finit quelque fois par la *Tierce* à la manière de la Taille. fig. 13. 14. Tab. XIX. quelquefois *de la dominante à la tonique* à la manière de la Basse, sur-tout quand les parties vont à l'unisson. fig. 15. La *Basse* précède quelquefois la note finale ou de la *sensible*, fig. 14. ou de la *Seconde*. fig. 4. à la quatrième mesure. Dans la *cadence imparfaite* le Dessus finit quelquefois de *la finale à la* dominante, en imitant la Basse, fig. 16. Tab. XIX.

§. 3.

Toute césure & cadence se termine de deux façons,

1) ou d'un mauvais à un bon tems, ce qui s'appelle *césure* ou *cadence masculine.* Voyez la Tab. XIX. fig. 1. 5. 6.

2) ou d'un bon à un mauvais tems, ce qui s'appelle *césure féminine.* Voyez la Tab. XIX. fig. 3. 17. 18. 19. 20.

Remarques.

1) La *cadence féminine imparfaite* peut s'employer dans quelque pièce que ce soit dans la mesure égale & inégale. Tab. XIX. fig. 12.

2) La *cadence féminine parfaite* n'a point lieu *dans la mesure égale*, quoiqu'on trouve pourtant des pièces choraïques où l'on en a fait usage. Tab. XIX. fig. 17. 18.

3) Quant à la *cadence féminine parfaite dans la mesure inégale*, la dernière note y tombe ou *dans le second* ou *dans le troisième tems.* Celle où la chûte se fait dans le second tems peut s'employer dans toute, sorte de pièces, mais pas trop bien à la fin d'une période. Tab. XIX. fig. 20. & 3. *à la trois. mesure.* Mais celle où la dernière note tombe dans le troisième tems, ne se soufre que dans de certaines pièces choraïques pour finir une période. Tab. XIX. fig. 19.

4) Il y a une sorte de pièce de danse où la césure tombe juste, c'est-a-dire dans un bon tems, mais où la dernière note se repéte encore une fois dans le mauvais tems. Tab. XX. fig. 1. Presque toutes les pièces de danses polonnoises sont dans ce goût là. On peut rapporter ici cette sorte de pièces à trois tems ou la césure tombe dans le second tems, & où l'on repéte la dernière note dans le troisième tems. Voyez la Tab. XX. fig. 2. Cependant le mouvement de cette pièce est toûjours

jours beaucoup plus naturel quand on la jouë comme à la fig. 3.

5) Il ne faut pas confondre avec la césure féminine celle *où la dernière note est retardée par un port de voix*, laquelle reste toûjours masculine. Tab. XIX. fig. 4. & 6. *aux deux derniers exemples* & fig. 9. *au second* & fig. 14. où le port de voix est écrit par des notes ordinaires.

6) Toute cadence allongée pas deux ou trois notes, n'est qu'une simple cesure. Tab. XX. fig. 4. Pour que ces exemples fussent des cadences, il faudroit rester sur la première note, c'est-à-dire sur la médiante ou dominante, & alors ce seroient des cadences masculines. Mais l'addition de ces notes les change en césures féminines bonnes au milieu d'une pièce.

7) Quand on commence une cadence & qu'on ne la finit pas, en changeant de progression ou d'harmonie &c. cela s'appelle *cadence évitée*, *feinte* ou *rompuë*, en Italien *cadenza d'inganno* ou *sfuggita*. Voyez la Tab. XIX. fig. 2. *dans la sixième mesure*, item Tab. XX. fig. 5. 6. 7. 8. 9. Quelques auteurs font une différence entre une *cadenza d'inganno* & *sfuggita*; mais cela ne fait qu'une distinction frivole.

§. 4.

La distance d'une césure à l'autre s'appelle *membre*. Une suite de deux ou trois membres s'appelle *section*, & une suite de plusieurs sections, dont la dernière doit finir par une cadence parfaite, s'appelle *période*. Faisons une petite analyse de l'*Allegro* qu'on trouve à la Tab. XVII.

Les huit premières mesures contiennent une section composée de deux membres, dont le premier finit par la césure de la quatrième mesure, & le second par celle de la huitième mesure. Les dix mesures suivantes qui finissent par la dix-huitième mesure, contiennent une nouvelle section, divisée en cinq membres. Depuis cette section jusqu'à la fin de la première partie, il y a encore

core quatre ſections, dont la première contient quatre meſures, la ſeconde huit, la troiſième douze, & la quatrième les douze dernières ; ce qui fait en tout ſix ſections, dont la dernière finit par une cadence parfaite, pour terminer la première partie. Ces ſix ſections forment la *première période* de cet Allegro.

En continuant d'examiner l'Allegro de cette façon, on trouvera à la quarantième meſure de la ſeconde partie une *ſeconde période* qui finit par une cadence parfaite en *mi mineur*. Et de ce ton jusqu'à la fin de la pièce il y a une *troiſième période*.

Presque toutes les pièces modernes ſe compoſent de cette façon & n'ont que trois périodes. Tout Rondeau qui a deux couplets, a trois périodes, p. e., les *Sauvages* de Mr. *Rameau*, où chaque période eſt compoſée de deux ſections, & chaque ſection de huit meſures.

Remarques.

1) Commes les périodes ſe diſtinguent l'une de l'autre par la modulation, on pourroit définir la *période* par la diſtance d'une modulation à l'autre. Mais il faudroit ajouter au terme de modulation l'épithète de *principale*, parce que ces modulations ſont ſouvent coupées par pluſieurs autres petites qui, n'étant que paſſagères, ne peuvent être conſiderées que comme *moins principales*.

2) La ſeconde période d'une pièce, au lieu de finir par la cadence parfaite, ſe termine ſouvent par une cadence imparfaite, accompagnée d'une Fermate.

§. 5.

Deux ou trois petites périodes forment un *paragraphe*. Il ſe trouve ſouvent des paragraphes dans les pièces des anciens, ſurtout dans la ſeconde partie de l'air.

Remarques.

Quelques compoſiteurs ſont dans l'uſage de diſtinguer les différentes pièces d'une Sonate par le terme de *paragraphe*. Cette façon de parler n'eſt pas juſte. Pour s'exprimer en termes de Rhetori-

torique, ce sont trois ou quatre discours composés sur des thèmes différens & prononcés l'un après l'autre. Mais que sert-il d'ôter sans nécessité la dénomination naturelle d'une chose pour lui en substitüer une figurée?

§. 6.

Le rapport d'un membre ou section avec l'autre, à l'égard du nombre des mesures, s'appelle *Rythme*, ou *nombre sectional*, item *proportion géométrique*. Ce *Rythme* peut être

binaire, Tab. XIX. fig. 2

ternaire, Tab. XIX. fig. 3. ou

quaternaire, Tab. XIX. fig. 4.

Dans la première section de l'Allegro qu'on voit à la Tab. XVII. il y a des rythmes de quatre mesures. La seconde section contient des rythmes de deux mesures &c.

Remarques.

Le nombre des mesures est souvent inégal, & cependant le rythme est juste. Voyez p. e. les cinq mesures par lesquelles l'Allegro de la Tab. XV. finit, & qu'il faut compter de la façon qu'on voit à la fig. 10. Tab. XX., car la pièce pourroit déjà finir à la première cadence, le reste n'étant qu'une petite addition, à cause de laquelle il falloit *supprimer une mesure*. Ce qui se dit des cinq dernières mesures de cette pièce, doit aussi s'entendre des cinq dernières mesures de la première partie. Dans un *Trio*, *Concerto* &c. ces sortes de *suppressions de mesure* sont fort fréquentes, en faisant entrer une partie sur la note finale de la précédente, sans attendre que la mesure soit finie. Sans cette suppression le rythme deviendroit languissant.

§. 7.

Le rapport d'une section à l'autre à l'égard des *piés*, c'est-à-dire à l'égard du nombre, de la figure & du mouvement des notes, s'appelle *proportion arithmétique*, it. *rapport métrique*, (*metrum*). Voyez l'Al-

l'Allegro de la Tab. XVII. où ce rapport métrique eſt par-tout obſervé, d'une ſection à l'autre. Les *Sauvages* vous en donneront un ſecond exemple.

Remarques.

1) Les termes de *rythme* & *metrum* ſe prennent ſouvent l'un pour l'autre dans la façon commune de parler.

2) Du bon uſage du *rythme* & du *metrum* depend la ſymétrie d'une pièce. Mais c'eſt une affaire de compoſition. En voilà aſſez pour mettre le joüeur de clavecin en état d'analyſer une pièce.

CHAPITRE DOUZIEME.

Des agrémens en général.

Il y a certaines choſes en muſique qui ne s'expriment pas bien par des notes, ou qui embaraſſeroient du moins également le copiſte & l'exécuteur, ſi l'on vouloit les exprimer par les notes ordinaires. Ces choſes ſont cependant ce qu'il y a de plus fin dans la muſique, & ſans elles une pièce, quelque travaillée qu'elle fut d'ailleurs, auroit toûjours mauvaiſe grace. On eſt donc convenu de certains caractères propres à les déſigner. On s'eſt contenté d'écrire le fond du chant, en abandonnant à l'exécuteur le ſoin de ſuppléer au reſte à l'aide de ces caractères. Voilà l'origine des *figures d'exécution*, nommées pour l'ordinaire *Agrémens*, qui ne ſont par conſéquent qu'une addition qu'on fait au chant d'une pièce en l'exécutant. Il n'y a donc d'autre différence entre les figures de compoſition & celles d'exécution, ſi non que les premières ſont écrites par les notes ordinaires, & que les dernières ſont indiquées ou par de petites notes ou par d'autres caractères. Preuve de quoi c'eſt que l'on emploie aſſez ſouvent les notes ordinaires à la place des ſignes, & réciproquement, comme nous le verrons ci-après. Tout bien conſideré, je crois bien faire que de commencer par expliquer *les figures de compoſition*, pour faire mieux entendre celles d'exécution.

ARTI-

ARTICLE PREMIER.
Des Figures de composition.

§. 1.

Il n'y auroit pas beaucoup de variété dans la musique, si les différentes parties procédoient toûjours & en même tems par des notes de la même valeur, & qu'on ne réglât le nombre des notes que sur celui des tems de la mesure. Il est donc de conséquence, pour produire de la diversité, de faire servir contre une note deux ou plusieurs autres de moindre valeur.

§. 2.

Le partage d'une note fondamentale du chant en deux autres ou davantage s'appelle *figure de composition*, & il y a *deux de ces figures* à qui toutes les autres se rapportent, savoir, la *Séparation* & la *Supposition*.

1) la *Séparation*, quand la note fondamentale du chant ne se partage qu'en notes essentielles. Tab. II. fig. 26. & Tab. III. fig. 7.

2) la *Supposition*, quand la note fondamentale du chant se partage en notes essentielles & accidentelles.

les *notes essentielles* sont celles qui sont comprises dans l'harmonie de la Basse.

les *notes accidentelles*, celles qui ne sont pas comprises dans l'harmonie de la Basse.

Remarques.

α) La supposition est ou *régulière* ou *irrégulière*,

régulière, quand la note essentielle précéde la note accidentelle. Tab. II. fig. 32. en comparaison de la fig. 31. *item* fig. 34. en comparaison de la fig. 33. *item* fig. 35. & 36.

irrégulière, quand la note accidentelle précéde la note essentielle. Voyez la Tab. II. fig, 28. en comparaison de la fig. 27. *item* la fig. 30. en comparaison de la fig. 29. Les notes qui passent par supposition irrégulière (nommées en Italien *note cambiate*, c'est-à-dire, *notes d'échange)* sont marquées par de petites étoiles.

β) Une

β) Une suite de plusieurs séparations s'appelle *Batterie.* Voyez la Tab. III. fig. 7.

Quand on ne se sert précisément que des notes comprises dans l'harmonie de l'accord, c'est une *Batterie unie* Tab. III. fig. 7.

Quand on ajoute par-ci par-là aux notes essentielles une note par supposition, c'est une *Batterie figurée.* Tab. III. fig. 8. Les notes qui passent par supposition sont marquées par des étoiles.

§. 3.

Voici à présent les figures de composition les plus notables qui dérivent des deux précédentes.

(1) *Bombo.* C'est par ce terme que les Italiens désignent la répétition d'une note en même dégré. Tab. II. fig. 37. 39. (a) & (b) & 40. A la place de l'Unisson on emploie souvent l'Octave, fig. 38. Il n'est pas difficile des s'appercevoir que cette figure se rapporte à la première des figures générales, n'étant que le rebattement d'un intervalle essentiel.

(2) *Détacher les notes*, c'est lorsqu'on partage une note en deux autres d'égale valeur & en même dégré, & que l'on n'en fait sonner que la première. Tab. II. fig. 41. La pause tient ici la place de la seconde note. Quand ce Détaché n'est pas exprimé par des pauses comme dans l'exemple précédent, on l'indique par des points ou par de petites lignes au-dessus de la note qui ne doit être entenduë qu'à demi, comme il a été dit ci-dessus.

(3) *Tempo rubato*, c'est le contraire du Détaché & consiste à ne faire sonner que la dernière moitié d'une note partagée en deux en même dégré. Tab. II. fig. 42. Quelques compositeurs sont dans l'habitude d'employer à la place de la pause le signe qu'on voit à la fig. 49. pour marquer le *tempo rubato (le tems dérobé)* d'une note. Mais la première manière est préférable à l'autre, d'autant plus qu'il ne faut pas multiplier les signes sans nécéssité. Il y en a déjà assez sans cela.

(4) *Syn-*

(4) *Syncope*, c'eſt quand une note, en ſe répétant en même dégré, ſe change de mauvaiſe en bonne. Tab. II. 39. *(a)* & *(b)*. Cette ſyncope eſt *régulière* ou *irrégulière*.

régulière, quand la note paſſe d'un tems à l'autre par le moyen de la liaiſon, ſans la faire ſonner de nouveau. fig. 48. & fig. 46., Quoique la liaiſon ne ſoit pas exprimée ici elle y a néanmoins lieu, comme l'on en peut faire l'eſſai en écrivant les exemples d'une autre façon, c'eſt-a-dire, en partageant les noires en croches, & en liant les croches par le moyen de la Tenuë.

irrégulière, quand on fait ſonner la note deux fois. fig. 47.

(5) *Tenuë* (en Italien *Tenuta)*, c'eſt quand on fait entendre une note en même dégré pendant pluſieurs tems de meſure, ſans l'articuler de nouveau à chaque tems. Tab. II. fig. 44. Au chapître ſixième la Tenuë a été expliquée comme une *figure d'écriture* en fait de muſique; ici nous la regardons comme une figure de compoſition.

(6) *Anticipation*, c'eſt quand on fait entendre d'avance une note ſuivante ſur le dernier tems de la note précédente. A la Tab. II. fig. 45. cela ſe fait par une ſyncope irrégulière & fig. 46. par une ſyncope régulière.

Remarques.

En exécutant on paſſe quelquefois la première des deux notes au moyen du Tempo rubato. fig. 50.

(7) *Retardation* ou *ſuſpenſion*, c'eſt quand on répéte la note précédente ſur le premier tems de la note ſuivante. A la Tab. II. fig. 47. cela ſe fait par une ſyncope irrégulière, & fig. 48. par une ſyncope régulière.

(8) *Tirade*, c'eſt une ſuite de pluſieurs ſuppoſitions par dégrés ſucceſſifs au moyen deſquelles on monte ou deſcend d'un ton à l'autre. Tab. III. fig. 1. 2. 3. Quelques uns appellent auſſi cette figure *Roulade* ou *Roulement*, mais dans un ſens impropre, ce dernier mot étant un terme général qui déſigne toutes ſortes de paſſages propres à être chantés ſur une ſyllabe longue dans la muſique vocale.

vocale. Il y a peu de cantates françoises où l'on n'en trouve sur les mots *régnez*, *volez*, *chantez*, *gloire*, *victoire*, &c. & d'italiennes, où il n'y en ait sur les mots *core*, *amore*, *dolore* &c. Les Italiens appellent cette figure *prolazione*.

(9) *Groppo*, c'est une suite de deux suppositions par dégrés conjoints, dont *la première* & *troisieme note* se font sur le même dégré. Tab. III. fig. 4.

(10) *Circolo mezzo*, c'est le contraire de la figure précédente, étant une suite de deux suppositions par dégrés conjoints, dont *la seconde & quatrième note* se font sur le même dégré. Tab. III, fig. 5. 6.

Observation.

Voilà toutes les figures qu'il faut connoître à fond pour varier sur le champ un air de musique, coutume observée de beaucoup d'Italiens, qui, en répétant la partie d'une pièce, la jouënt pour l'ordinaire d'une manière différente de la première fois.

ARTICLE SECOND.

Des Figures d'exécution.

§. I.

Quelque importans que soyent ces *trois points*, *de rendre le chant d'un air note pour note*, *d'entrer dans le mouvement de cet air*, & *de ne pas broncher dans la mesure*, ce n'est proprement que *bien lire la musique*. Il faut quelque chose de plus pour la *bien joüer*, pour la joüer de façon que l'oreille n'ait plus rien à désirer; c'est-à-dire, qu'il faut joüer *avec goût*, qu'il faut accompagner le jeu de *certains ornemens*, non pas toûjours de ces *ornemens arbitraires* au moyen desquels l'exécuteur substituë son goût à celui du compositeur; mais des ces *ornemens essentiels*, qui font valoir à la fois celui qui a fait la pièce & celui qui l'exécute. Les agrémens arbitraires diminüent souvent de la beauté de l'air; les essentiels y en ajoutent. Une pièce composée com-

comme il faut, peut bien se passer d'ornemens de caprice, mais non pas d'ornemens convenables au goût du chant.

§. 2.

Cependant quelque dégoutant que soit un jeu dénué de tout agrément, celui-là ne l'est pas moins dont toutes les notes en sont farcies. L'un prête un air de rudesse aux pensés les plus raffinées, l'autre fait méconnoître le fond du chant. Un musicien qui broderoit chaque note en y mettant un tremblement ou pincé auroit aussi mauvaise grace qu'un homme qui dans un compliment accompagneroit chaque mot d'une révérence.

§. 3.

Mais où apprend-t-on à distinguer les notes qui doivent être colorées, & les endroits du chant où tel agrément convient mieux qu'un autre ? Il faut étudier des pièces où tous les agrémens sont marqués & où il n'y en a ni trop ni trop peu. Il faut entendre après cela des personnes qui sont dans la réputation de bien jouër. C'est d'après ces originaux qu'il faut former son goût, en s'exerçant en même tems soi-même. Car il est impossible de donner des règles pour placer les agrémens, qui soient propres pour tous les cas: tant la musique est une source intarissable de variétés, & tant un musicien différe de l'autre si non pour la totalité du goût, du moins en partie. Faites en l'essai & donnez à plusieurs personnes une pièce nouvelle où il n'y ait encore aucun agrément. Qu'elles en mettent, & vous verrez que dans de certains endroits de l'air quelques unes seront peut-être d'accord; mais pour les autres, elles différeront toutes. Elles y mettront d'autres agrémens, chacune suivant son goût particulier; l'une en aura davantage que l'autre; celui-ci emploiera un tremblement où l'autre ne fera qu'un doublé; & l'autre fera un pincé où celui-ci ne voudra qu'un port de voix.

§. 4.

On voit par là la nécessité où se trouve un compositeur, s'il veut être entendu par-tout & que sa pièce soit jouée d'une façon & non pas d'une autre, d'avoir soin d'y mettre tous les agrémens dont il la croit susceptible. C'est une chose aussi necessaire que d'indiquer le mouve-

mouvement de l'air. Sans cela ses productions risquent assûrément, si non d'être estropiées, du moins défigurées. Qu'il se persüade, que les autres personnes qui joüent de ses pièces, sont dans la même disposition que lui lorsqu'il jouë celles des autres. Aussi peu qu'il entrera dans le sens de l'auteur quand il n'est pas expliqué comme il faut, aussi peu les autres entreront-ils dans le sien, quand il ne l'a pas marqué. Les François méritent bien des éloges à cet égard. Ils n'oublient pas le moindre agrément dans leurs pièces. C'est dommage que souvent ils en mettent trop.

§. 5.

Au reste, tous les agrémens se marquent ou par des caractères ou par de petites notes qu'on appelle *notes postiches*, ou par des notes de la grandeur ordinaire. Les *caractères* s'emploient pour marquer certains agrémens que l'on ne sauroit représenter qu'avec peine par des notes. Par exemple si l'on vouloit représenter le tremblement par des notes, & que l'exécuteur dût se régler sur la quantité prescrite des battemens alternatifs, il n'auroit pas moins de peine que celui qui accompagneroit & à qui on présenteroit une partition d'accords pour accompagner un *Solo*. Mais ces caractères ne doivent pas être multipliés sans nécessité. Ce qu'on peut effectüer avec moins de peine & plus commodément au moyen des notes, n'à pas besoin de caractères. C'est là le cas où l'on emploie les *notes postiches* qui, quoi qu'elles se prennent sur les tems des notes ordinaires, ne se comptent pourtant pas au nombre de celles qui constitüent la mesure. Mais comme il y a souvent de la confusion à craindre en employant ces petites notes, l'on se sert enfin des *notes ordinaires* pour exprimer un agrément.

§. 6.

Les agrémens dont on se sert dans la nouvelle manière de toucher le clavecin, sont au nombre de *neuf*, savoir,

1) *Le Balancement.*

2) *Le Port de voix simple.*

3) *L'Aspiration.*

4) *Le*

4) *Le Port de voix double.*

5) *Le Flatté.*

6) *Le Doublé*

7) *Le Pincé.*

8) *Le Tremblement.*

9) *L'Harpégement.*

J'explique tous ces differens agremens dans les chapîtres qui ſuivent.

CHAPITRE TREIZIEME.

Du Balancement.

§. 1.

Le *balancement*, en Italien *Tremolo*, n'eſt autre choſe que la répétition d'une note en même dégré, avec cette différence, que la répétition ne ſe fait pas par de nouvelles articulations, mais par un mouvement du bout des doigts. Mais ce n'eſt que ſur le clavecin à archet qu'on peut exécuter cet agrément. A l'égard de l'effet, il n'eſt pas poſſible de le repréſenter en notes. C'eſt une imitation du Tremblant de l'orgue.

§. 2.

Il y a deux manières d'écrire le balancement, ſavoir, ou en mettant ſur une note autant de points que l'on doit faire de mouvemens, ou en écrivant autant de notes que l'on doit faire de mouvemens. Voyez la Tab. III. fig. 10. Mais cette dernière manière ne s'emploie que pour les violons & flûtes, & la première eſt plus en uſage pour le clavecin à archet.

§. 3.

Sur une tenuë longue il faut précéder le balancement d'une *Meſſa di voce*, qui conſiſte à toucher d'abord la note très foiblement, à en renforcer peu à peu le ton, & à le radoucir enſuite de la même manière. Mais pour l'exécution de la Meſſa di voce, il ne faut pas moins d'uſage que pour l'exécution du balancement.

CHAPITRE QUATORZIEME.

Du Port de voix ſimple.

§. 1.

Le *port de voix ſimple*, en Italien *appoggiatura*, n'eſt autre choſe qu'un coulé de deux notes, dont la ſeconde eſt la note fondamentale du chant.

§. 2.

Il y a deux choſes à obſerver quant à l'écriture & à l'uſage de cet agrément; c'eſt,

1) qu'on l'écrit par-tout aujourdhui, ou *par une note poſtiche*, Tab. III. fig. 16. 28. & 29., ou *par une note ordinaire*, fig. 15. 34. & 35., & *non pas avec des caractères* comme anciennement, fig. 11. 12. 13. 36.

2) que la première des deux notes ſe prend toûjours *ſur le tems de la fondamentale*, en frappant directement contre la Baſſe, Tab. III. 28. 29. 34. & 35. & *non pas ſur le tems de la note qui précéde les deux*, à moins qu'on ne l'indique exprès ou par des notes ordinaires, Tab. III. fig. 30. 31. ou par des notes poſtiches qui aient la queuë tournée vers la note précédente. Tab. IV. fig. 6. Mais la première manière eſt meilleure. La ſeconde ne ſert qu'à multiplier les ſignes ſans néceſſité & à rendre par là l'exécution plus embaraſſante.

§. 3.

Le port de voix ſimple ſe pratique de pluſieurs façons,

1) *par dégrés conjoints*, Tab. III. fig. 28. 29. 30. 40.

2) *par dégrés disjoints;* voyez la Tab. III. fig. 37. ſur les notes initiales de la dernière & pénultième meſure, item fig. 38. 41. 42. 46. Quand la petite note du port de voix ſimple par dégrés disjoints ſe doit prendre ſur le tems de la note précédente, il faut l'indiquer par les notes ordinaires. Voyez la Tab. II. fig. 36.

3) en *montant*. Tab. III. fig. 35. & 31.

4) en *deſcendant*. Tab. III. fig. 34. & 30.

5) *len-*

5) *lentement.* Tab. III. fig. 15. 16. 22. 23. 24. Ce ſont proprement les *véritables ports de voix*, & les autres ne ſont que de *petits accens.* Mais pour ne pas multiplier ſans néceſſité les termes & les figures, on comprend tout aujourdhui ſous la même dénomination. Quand la première note de cet agrément eſt fort longue & que la ſeconde ſe fait entendre enſuite très foiblement & preſque en ſe perdant, on appelle ce procès *chûte.* Sur un clavecin à archet il faut d'abord enfler un peu le ſon de la première note.

6) *Vivement.* Tab. III. fig. 39. 40. La meilleure manière eſt de ſe ſervir d'une petite double croche pour exprimer le port de voix vif.

§. 4.

Quand on ſe ſert de notes poſtiches pour écrire un port de voix ſimple ſur lequel on doit un peu appuyer avant que de ſe perdre dans la note fondamentale, il faut régler la valeur de ces petites notes ſur celle que le port de voix doit avoir, comme l'on voit aux exemples de la fig. 16. Tab. III. qui doivent être joués comme à la fig. 15. Voyez encore la fig. 25. qui doit être jouée comme la fig. 22. Mais il vaut encore mieux ſe ſervir de deux notes ordinaires & d'écrire le port de voix tel qu'il doit être exécuté, du-moins dans des rencontres où les notes poſtiches peuvent embaraſſer. Voyez par exemple les fig. 26. & 27. Tab. III. qui doivent être jouées comme les fig. 23. & 24. En une pareille rencontre, dis-je, il faut préférer la manière d'écrire ordinaire. Car ſi l'effet du port de voix ne choque pas l'oreille, il me ſemble qu'il importe peu de choquer le préjugé des yeux; & il eſt certain, que ſi le port de voix attaque la juſteſſe de l'harmonie, la manière de l'écrire n'en ôte pas le défaut. Au reſte il ne faut jamais employer de doubles croches pour marquer un port de voix lent. Qui pourra deviner, par exemple, que la fig. 14. doit être jouée comme la fig. 15.? Voyez encore d'autres exemples mal écrits aux fig. 17. *(a)* 18. *(a)* 19. 20. 21. qui doivent être exprimés tout comme aux fig. 17. *(b)* 18. *(b)* 22. 23. & 24.

§. 5.

Lorsque la main a plusieurs parties à faire, & qu'il n'y en a qu'une qui demande un port de voix, il ne faut pas retarder toutes ces parties, mais seulement celle qui porte l'agrément. Voyez la Tab. III. fig. 43. qui doit être jouée comme à la fig. 44.

§. 6.

De même que le port de voix ne sauve pas deux Quintes, comme la fig. 3. Tab. VI. c'est de même une faute, que de placer le port de voix de façon qu'il en resulte deux Quintes. Tab. VI. fig. 4.

§. 7.

Il ne sera pas maintenant difficile de rapporter le port de voix simple à son origine, & de s'appercevoir que cette petite note avec laquelle il se fait n'est qu'une note par supposition, exceptée dans *la plûpart* des ports de voix par dégrés disjoints, qui se rapportent à la séparation, comme p. e. la fig. 38. 41. 42. Tab. III. Je dis *la plûpart*, parce qu'il y en a aussi, où la première note passe par supposition. Tab. II. fig. 36.

CHAPITRE QUINZIEME.

De l'Aspiration.

§. 1.

L'*aspiration* est le contraire du port de voix simple, & consiste dans un coulé de deux notes, dont la première est la note fondamentale du chant.

§. 2.

Cet agrément, que l'on répresentoit autrefois par des caractères, Tab. IV. fig. 1. *(a)* & fig. 3. *(a)* it. fig. 4. & 5. *(a)* s'écrit aujourdhui, ou par des notes ordinaires, tel qu'il doit être fait, Tab. IV. fig. 1. & 3. *Eff.* it. 4. & 5. *(b)* ou par des notes postiches qui ont la queuë tournée vers la première note. Tab. IV. fig. 1. *(b)* fig. 2. & 3. *(b)* & en suite au commencement de la portée suivante. Mais comme cette dernière manière est un peu emba-

embaraſſante, & qu'elle ne ſert qu'à multiplier les figures ſans néceſſité, il s'en faut tenir à la première pour écrire diſtinctement, c'eſt-à-dire, qu'il faut écrire les notes comme elles doivent être jouées.

§. 3.

L'aſpiration ſe fait des deux manières ſuivantes:

1) par *dégrés conjoints;* l'on emprunte alors ou la Seconde ſupérieure, Tab. IV. fig. 1-2. ou la Seconde inférieure. fig. 3.

2) par *dégrés disjoints;* l'on anticipe alors par la petite note la fondamentale qui ſuit, fig. 4. 5. quoiqu'on faſſe auſſi le contraire en empruntant la Seconde ſupérieure pour la petite note, avant-que de tomber. Tab. IV. fig. 2.

CHAPITRE SEIZIEME.

Du Port de voix double.

§. 1.

Le *port de voix double* eſt un agrément nouveau qui n'eſt pas encore connu de tout le monde ni pour le nom ni pour l'effet. Ce que pluſieurs compoſiteurs anciens & modernes débitent ſous cette dénomination, n'eſt pas un port de voix double, mais un *port de voix pincé,* duquel nous parlerons au chapître du pincé. Il en eſt des noms des agrémens comme des caractères par lesquels on les repréſente. Il y en a du-moins ſix fois plus que d'agrémens; & néanmoins il eſt aſſez ordinaire de déſigner deux choſes différentes par un même nom qui devroient l'être chacune par le leur, témoin le terme de *cadence,* par lequel quelques maîtres deſignent aſſez mal un *tremblement,* & qui cependant ne doit s'employer que pour ſignifier une concluſion de chant. Il me ſemble qu'un ſeul nom ſuffit en chaque langue à une figure d'execution; mais ce nom doit ſe rapporter à la nature de cette figure; & il ne faut pas qu'un maître ſuive à cet égard une mauvaiſe routine, ou qu'il agiſſe arbitrairement. On ne ſauroit être trop exact ſur cet article.

§. 2.

Le *port de voix double* consiste dans l'union de deux ports de voix simples de différente espèce. Il se marque toûjours par deux petites notes, quil faut passer avec une vivacité modérée. Voyez la Tab. IV. fig. 7. & 8. pour la marque & l'effet. A la Tab. III. fig. 45. il s'en trouve encore deux exemples.

§. 3.

Quoique cet agrément ne se fasse pour l'ordinaire que de la façon que l'on vient de voir, il ne perd pourtant rien de sa bonté, à être employé par mouvement renversé à la manière de la fig. 9. Tab. IV.

§. 4.

Le port de voix double, dont on accompagne la première note d'un point, comme à la fig. 10. Tab. IV. s'écrit mieux par les notes ordinaires, comme à la fig. 11. La premiére manière est embarassante.

§. 5.

Quand la main a plusieurs parties à faire, & qu'il n'y en a qu'une qui porte cet agrément, il ne faut retarder que la partie à la quelle il se rapporte, & non pas les autres. Voyez l'exemple de fig. 1. Tab. VI. qu'il faut jouër comme à la fig. 2.

CHAPITRE DIX-SEPTIEME.

Du Flatté.

§. 1.

Le *Flatté* consiste dans un coulé de trois notes par dégrés successifs, & se peut faire ou en descendant de la Tierce supérieure à la note fondamentale du chant, comme à la fig. 12. Tab. IV., ou en montant de la Tierce inférieure à cette note fondamentale comme à la fig. 13. Cet agrément, qui se marquoit autrefois ou d'un Guidon, Tab. IV. fig. 14. 15. ou d'une petite ligne oblique, fig. 16. 17. se marque à-présent par deux notes postiches comme l'on voit à la fig. 12. & 13.

§. 2.

§. 2.

Pour rendre le Flatté plus expressif, on augmente souvent d'un point la première des deux petites notes, fig. 20. & 21. Tab. IV. Mais comme cette manière d'écrire est aussi embaraſſante en écrivant qu'en exécutant, il vaut mieux se servir des notes ordinaires.

§. 3.

En employant un Flatté, il ne faut par faire tort à la justesse de l'harmonie, comme l'on en voit des exemples à la fig. 14. Tab. VI. qui ne sont nullement à imiter.

CHAPITRE DIX-HUITIEME.

Du Doublé.

§. 1.

Le *Doublé* n'est autre chose que ce que les Italiens appellent *Circolo mezzo*, figure de composition qui a été expliquée ci-dessus. La différence qu'il y a, c'est que le Doublé s'écrit par des notes postiches, ou qu'on le représente par un certain caractère.

§. 2.

Comme il y a deux sortes de Circoli mezzi ou *Demi-cercles*, l'un qui commence par la plus haute note des quatre, l'autre qui commence par la plus basse, de même il y a *deux sortes de Doublés*, dont l'un se voit à la fig. 22. Tab. IV. & l'autre à la fig. 23. & 24. tant à l'égard de la représentation qu'à l'égard de l'effet. Mais à la place de ces signes on se sert souvent de petites notes, Tab. VI. fig. 5. & même on feroit bien de ne se servir que de cette methode pour écrire le Doublé de la fig. 23. Tab. IV. & ne marquer par un signe que celui qui se trouve à la fig. 22. parce que ces deux caractères, quoique renversés, ne sont pas assez distincts pour ne pas embarasser les yeux quand on joue une pièce pour la première fois & à livre ouvert. A la fig. 6. Tab. VI. on trouve encore une autre manière d'écrire le Doublé, qui est bonne quand les notes doivent être passées dans le mouvement.

§. 3.

Quand la note qui porte le Doublé eſt précédée d'une petite note en même dégré, comme à la fig. 8. Tab. VI. ce n'eſt alors autre choſe qu'un *Groppo.* Pluſieurs compoſiteurs ſe donnent la peine de déſigner le procès en entier par de petites notes, comme l'on voit à la fig. 7.

§. 4.

Quand le ſigne de liaiſon précéde le doublé, il ne faut pas alors articuler de nouveau la première note du Doublé. Tab. VI. fig. 9.

CHAPITRE DIX-NEUVIEME.

Du Pincé.

§. 1.

Le *Pincé*, autrefois *Martellement*, en Italien *Mordente*, eſt un battement alternatif de deux notes par dégrés conjoints dont la plus haute eſt la note eſſentielle. Le battement commence *par la note eſſentielle* & peut être *long* ou *court (*)* ſelon la valeur de la note. Cependant les battemens longs ne ſont guères du goût de notre tems. Voyez la Tab. V. fig. 11. pour la façon de faire le Pincé & pour les différentes manières dont on le repréſente. Mais il n'y a que celle à la lettre *(a)* qui ſoit aujourdhui le plus en uſage, & en effet elle eſt meilleure que celles qui ſont indiquées aux lettres *(b)* & *(c)*.

§. 2.

Au-lieu de mouvoir les deux touches alternativement on les frappe ſouvent toutes deux en même tems; mais on ne garde la note accidentelle que jusqu'à la moitié de ſa valeur, pour faire entendre enſuite la note eſſentielle ſeule. La manière dont cela ſe fait, ſe

(*) On diſoit autrefois *pincé ſimple*, pour ſignifier un pincé court; & *pincé double*, pour en ſignifier un long. Pour un pincé fort long, il faudroit donc dire, *pincé triple, quadruple.* Ce ſont des épithétes impropres. On ſe paſſe fort bien aujourdhui de toutes ces diſtinctions.

ſe voit à la fig. 12. Tab. V. Cette eſpèce de pincé s'appelle *pincé étouffé*, en Italien *Acciaccatura*, & l'on s'en ſert beaucoup dans la Baſſe. En paſſant du *piano* au *forte*, on le peut employer avec ſuccès pour renforcer l'harmonie.

§. 3.

Quand on fait précéder le pincé d'un port de voix, cela s'appelle *port de voix pincé*. Tab. VI. fig. 15. 16. Ceux qui ſont dans l'uſage de marquer le pincé par un petit demi-cercle avant la note, marquent cet agrément de la façon que l'on voit à la fig. 17. Tab. VI. Mais l'autre manière eſt meilleure, d'autant plus que par le moyen de la note poſtiche on peut déterminer au juſte la valeur que le port de voix doit avoir.

§. 4.

Quand on emploie le pincé par mouvement contraire, on le nomme *pince renverſé*. Cet agrément eſt fort uſité dans les pièces modernes & ſe marque par deux petites notes devant la note fondamentale, & non par d'autres ſignes. Il ne faut faire préciſement que *trois notes* & les paſſer fort légérement. Voyez la Tab. V. fig. 5. 6. & 7. Le terme *Schneller* qu'on trouve à la fig. 6. ſert à déſigner ce mot en allemand.

§. 5.

Le *pincé lent*, qu'on voit à la Tab. V. fig. 13. & 14. au mot *Effect*. & dont on ſe ſert beaucoup aujourdhui dans le chant vocal au commencement & devant une Fermate, ne doit point être confondu avec l'exemple de la fig. 15. Tab. V. qui n'eſt qu'une *aſpiration*, n'y aiant que deux notes qui ſe coulent. Mais le pincé en contient trois qu'il faut couler.

§. 6.

Quand la note qu'on emprunte pour faire le pincé, n'eſt pas compriſe dans l'Octave de la tonique, il faut l'indiquer par un dièze, b-mol, ou b-quarré placé au-deſſus ou à côté du ſigne par lequel on marque le pincé. On peut voir maintenant pourquoi le ſigne du petit demi-cercle, qu'on à vû à la fig. 11. *(c)* Tab. V. ne vaut rien pour repréſenter le pincé. On ne ſauroit y ajouter une feinte.

§. 7.

A la place du pincé on se sert souvent ou d'un petit port de voix vif, ou d'un Doublé, ou d'un port de voix double, ou d'un petit tremblement double.

CHAPITRE VINGTIEME.

Du Tremblement.

§. 1.

Le *tremblement*, en Italién *Trillo*, est le contraire du pincé, & consiste dans un battement alternatif de deux notes par dégrés conjoints, dont la plus basse est la note essentielle, avec cette différence, que le battement commence par la *note accidentelle.*

§. 2.

C'est le plus brillant de tous les agrémens, mais en même tems le plus difficile. Souvent un commençant réüssit à le faire indistinctement avec tous les dix doigts, tandis que le plus habile musicien a de la peine à le faire avec deux. L'un le fait mieux sur l'épinette ou sur un clavecin, l'autre sur l'orgue, suivant la *souplesse* & la *force* des doigts d'un chacun, deux choses absolument nécessaires pour faire un bon tremblement.

§. 3.

J'ai remarqué dans certains pays que c'est assez que de pouvoir bien trembler pour y passer pour habile musicien. Et tel, sans autre mérite que celui de frédonner, reçoit les plus grands éloges qui seroit sifflé par-tout ailleurs. Il ne règle pas la durée du tremblement sur la valeur de la note, & ne le place pas à propos. Ce sont des choses dont lui & son auditeur se mettent peu en peine. Il sacrifie tout a la démangeaison de trembler & de pincer, le goût, le caractère, le mouvement, la mesure de la pièce, &c. Quel jeu gothique! Dans d'autres pays l'on ne veut que de la rapidité & du bruit. Plus le musicien fait resonner le bois de ses touches, plus on lui prodigue des *bravo.* Il parcourt son clavier de la droite

droite à la gauche, & de la gauche à la droite. Ce ne ſont que des doubles & triples croches, des tourbillons & des orages. Ce jeu me paroit trop bourru. Pour être bon exécuteur, il faut avoir tout à la fois du brillant & de la rapidité ; mais il ne faut pas toûjours piroüetter ni courir. Il faut marcher de tems en tems avec grace. Il eſt bon d'avoir de la main ; mais il n'eſt pas moins néceſſaire d'avoir du goût. Il faut que la première paroiſſe à propos ; mais il faut que le goût règne par-tout.

§. 4.

Pour marquer un tremblement, on ſe ſert de différens ſignes. Tab. IV. fig. 25. Le plus uſité pour le clavecin eſt celui que l'on voit à *(c)*. Les joüeurs de violon & de flûte ſont dans l'uſage de ſe ſe ſervir de celui à *(b)*. Celui à *(a)* n'eſt plus guères de mode. Le ſigne à *(c)* eſt toûjours le meilleur, parce qu'on peut le changer commodément ſelon l'eſpèce de tremblement que l'on veut faire, comme l'on verra bientôt.

§. 5.

Dans des cas équivoques, il faut ajouter au ſigne du tremblement un dièze, b-mol ou b-quarré, quand la note accidentelle n'eſt pas compriſe dans l'Octave de la tonique. Voyez la Tab. IV. fig. 26. 27. 28.

§. 6.

Il y a *ſix eſpèces de tremblement*, ſavoir:

1) Le *tremblement ſimple*, quand après avoir touché alternativement les deux notes, on fait tout de ſuite le point d'arrêt ſur la note eſſentielle, ſans le faire précéder d'autres petites notes. Tab. IV. fig. 25.

2) Le *tremblement double*, quand le tremblement finit par un *doublé*. Voyez la Tab. IV. fig. 29. (a) (b) (c) (d) (e), où l'on voit la façon de l'exprimer ſur le clavecin & par écrit. Toutes ces différentes repréſentations du tremblement double s'emploient indiſtinctement aujourdhui & ſont toutes bonnes. Mais celle à *(f)* ne vaut rien, parce qu'on écrit preſque de la même manière le pincé.

3) Le *tremblement détaché*, quand la note avec laquelle il faut trembler, précéde immédiatement la note qui doit être tremblée, & qu'on touche cette note deux fois sans la lier. Tab. IV. fig. 30. Ce tremblement peut être simple ou double.

4) Le *tremblement lié*, quand la note avec laquelle il faut trembler, précéde immédiatement la note qui doit être tremblée, & qu'on ne touche pas deux fois cette note, mais qu'on la lie. Tab. IV. fig. 31. Ce tremblement peut aussi être simple ou double.

Remarque.

Quand dans le tremblement lié on passe la note liée & que l'on commence tout de suite le battement avec la note essentielle, contre la règle du tremblement, qu'on abrége ensuite le battement & qu'on le *reduit à trois notes*, c'est alors que l'on fait à la vérité un tremblement imparfait, mais qui néanmoins dans de certains cas est d'un meilleur usage que le tremblement régulier & parfait. Ces cas existent (α) dans une progression de notes par dégrés conjoints, quand le mouvement en est un peu vif, Tab. V. fig. 1. & (β) quand une petite note est précedée d'un port de voix long, fig. 2. & 3. Quand on emploie ce tremblement imparfait dans une *Fermate*, après un port de voix long, il ne faut toucher la dernière note que pour la lâcher aussitôt en la détachant. Voyez la fig. 4. Tab. V.

5) Le *tremblement appuyé* ou *préparé*, quand on reste un peu de tems sur la note accidentelle avantque de faire le battement, ou quand on commence par un battement lent & que l'on augmente de vitesse par une espèce de gradation. Les différens signes de ce tremblement se voyent à la fig. 8. (a) & (b) Tab, V.

6) Le *tremblement coulé*, quand on fait précéder le tremblement d'un doublé, soit *en descendant*, fig. 9. Tab. V. soit *en montant*, fig. 10.

§. 7.

Au lieu de finir un tremblement par un doublé, on anticipe ſouvent la note ſuivante, quand c'eſt à la fin d'une ſection, ou en terminant entiérement une pièce. Tab. VI. fig. 10. 11.

§. 8.

A la fig. 12. Tab. VI. aux lettres (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) (*e*) (*f*) & (*g*) on trouve un grand nombre de mauvais agrémens, par lesquels pluſieurs muſiciens ſont dans l'uſage de finir ſur une tonique. Il ne convient jamais de broder la dernière note d'une cadence, quand la note qui la précéde a été ornée. C'eſt alors que le bon goût qui règne aujourdhui, demande qu'on la faſſe entendre ſimplement. C'eſt autre choſe, quand aucun autre ornement ne précéde cette dernière note, où l'on peut finir par un tremblement double, comme à la fig. 13. Tab. VI.

§. 9.

On trouve depuis quelque tems des pièces, où, pendant que la même main tient ferme d'un doigt ſur une note longue, elle eſt obligée de faire des autres doigts pluſieurs autres notes de moindre valeur. Avec un peu d'exercice on ſurmonte aiſément la difficulté qu'il y a d'abord à faire ces ſortes de paſſages. Mais il en faut davantage pour faire *deux tremblemens à la fois* d'une main. Pour les faire, il faut que les touches ſoient emplûmées bien également & que le clavier ne ſoit pas rude. A l'égard des doigts, il faut que chacun conſulte ſa commodité, étant indifférent de quels doigts ces deux tremblemens ſe faſſent, pourvu qu'on les faſſe bien.

CHAPITRE VINGT ET UNIEME.

De l'Harpégement.

§. 1.

L'*harpégement*, en Italien *Arpeggio*, conſiſte à toucher les notes d'un accord l'une après l'autre; & la ſeule différence qu'il y ait de la ſéparation & de la batterie à l'harpégement, c'eſt que l'on garde les

notes dans l'harpégement & qu'on les lâche dans la ſimple ſéparation & dans la batterie à meſure qu'on les a touchées.

§. 2.

L'harpégement ſe peut faire ſoit *en montant*, Tab. V. fig. 16., ſoit *en deſcendant*, fig. 17. & il y en a de *quatre ſortes* de l'une & de l'autre eſpèce, ſavoir:

1) l'*harpégement ſimple*, quand on ne ſonne qu'une ſeule fois les notes de l'accord, comme dans les exemples précédens.

2) l'*harpégement double*, quand on répéte les notes d'un accord pluſieurs fois.

3) l'*harpégement uni*, quand on touche ſimplement les notes de l'accord, ſans y ajouter d'autres notes, comme aux fig. 16. & 17.

4) l'*harpégement figuré*, quand on ajoute aux notes de l'accord quelques notes par ſuppoſition. Ces notes par ſuppoſition s'y ajoutent de pluſieurs façons, comme par exemple

α) *par le moyen d'un coulé.* Voyez la Tab. IV. fig. 18. 19. *pour un coulé de Tierce*, & la Tab. V. fig. 21. *pour un coulé de Quarte*, Les exemples à trois parties ſe trouvent aux fig. 18. 19. & 20. item 25. 26.

β) *par le moyen d'un pincé étouffé (acciaccatura).* Voyez la Tab. V. fig. 22.

γ) *par le moyen d'un port de voix.* Voyez la Tab. V. fig. 23. & 28.

δ) *par le moyen d'un Groppo.* Tab. V. fig. 24.

ε) *par le moyen d'un doublé.* Tab. V. fig. 27.

ζ) *par le moyen d'un tremblement.* Tab. V. fig. 29.

§. 3.

A l'égard de la repréſentation de l'harpégement, on aura remarqué, que quand il *commence par en haut*, on traverſe d'une petite ligne la plus haute note de l'accord, & quand il *commence par en bas*, on en fait autant de la plus baſſe ligne. Quand c'eſt un *coulé de Tierce* à

deux

deux parties & qu'il va *en montant*, on le désigne par une petite ligne tirée en montant entre les deux notes; quand il va en descendant, on y met une petite ligne tirée en descendant. Le *coulé de Tierce* dans un accord à trois parties, de même que le *coulé de Quarte*, se marque par un demi-cercle devant les deux notes, & on traverse ensuite ou la plus haute ou la plus basse note d'une petite ligne, suivant que l'harpégement se doit faire. Mais tout cela s'apprend mieux par les exemples ci-dessus rapportés, que par des remarques particulières.

CHAPITRE VINGT-DEUXIEME.

De la Position des Doigts.

§. 1.

Pour que la position des doigts soit bonne, il faut avoir égard à deux choses à la fois, 1) à *la commodité* & 2) *à la bonne grace.* Si la position n'est pas commode, on risque ou de ne pas toucher juste ou de prendre deux touches à la fois; d'appuyer trop ou de ne pas appuyer assez; d'estropier les Tirades; de pécher contre la quantité intrinsèque des notes en rendant brèves celles qui sont longues & réciproquement, de relever un doigt trop tôt ou de le laisser trop long tems sur la touche; de couler les notes qui doivent être détâchées, & de détâcher celles qui doivent être coulées; bref de ne joüer rien qui vaille. La mauvaise grace accompagne pour l'ordinaire une position incommode. Quiconque est en état de sentir le mauvais effet de son jeu s'efforcera d'en rectifier l'inégalité, en outrant la main & les doigts tantôt par des entortillemens & tantôt par des extensions forcées. Mais son jeu en deviendra-t-il meilleur? Les yeux & les oreilles en seront toûjours également blessées.

§. 2.

Ce n'est donc pas une chose aussi arbitraire que plusieurs Clavecinistes se l'imaginent, que la position des doigts. Il est vrai, qu'il y a des passages qui peuvent être doigtés de plus d'une façon: Mais de toutes ces façons il y en a toûjours une qui convient mieux à ces endroits qu'une autre à l'égard de la facilité, circonstance dont on ne sau-

ſauroit mieux éprouver la vérité qu'en eſſayant ces mêmes paſſages ſur un clavier dont les touches ſoient un peu larges & ſur un autre où elles le ſoient moins; en eſſayant enfin ces mêmes paſſages lentement & vivement. Il faut donc choiſir entre les bonnes poſitions; & afin de ne s'y pas méprendre, *il faut toûjours regarder à la note qui ſuit*, en ne mettant pas un doigt ſur une touche que l'on ne penſe en même tems à celle qui ſuit. Il faut enſuite entre *les différentes poſitions qui s'offrent, choiſir celle qui fait le moindre mouvement.*

§. 3.

Il a été dit ci-deſſus, qu'il eſt néceſſaire d'employer indiſtinctement tous les cinq doigts de chaque main, ſans en exclure ni le petit doigt ni le pouce. En effet quiconque s'imagineroit de pouvoir tout faire avec trois doigts, ne ſeroit pas moins ridicule que celui qui voudroit tout faire d'une main. Néanmoins on ne doit ſe ſervir du *pouce* en général que ſur les grandes touches, & ne le porter ſut les petites, que

1) pour faire une Octave.

2) pour faire une Tenuë.

3) dans une batterie où entrent pluſieurs feintes.

4) dans une progreſſion par dégrés conjoints où il y ait deux feintes de ſuite.

5) dans les tremblemens *de la main gauche*, où la note d'emprunt eſt un dièze ou b-mol, comme dans les tremblemens de *la* avec *ſi b-mol*,

re avec *mi b-mol*,

ſi avec *ut dièze*, &

mi avec *fa dièze*,

où il eſt permis de porter le pouce ſur la feinte, à moins qu'il ne ſoit libre de prendre une autre poſition.

Donc

Donc le paſſage qu'on voit à la Tab. VI. fig. 18. *(a) pour la main droite*, de même que celui de la fig. 19. *pour la main gauche*, eſt mal doigté, le pouce y étant employé hors des cinq cas rapportés, & il faut que les poſitions ſoient comme à la fig. 18. *(b)* & comme à la fig. 20.

Remarque.

En chifrant les doigts, je déſigne à chaque main

par 1 le pouce,
par 2 l'index,
par 3 le doigt du milieu,
par 4 l'annulaire,
par 5 le petit doigt.

§. 4.

Le *petit doigt* étant plus proche du clavier que le pouce, on peut par conſéquent s'en ſervir ſur les petites touches avec plus de commodité que du pouce. Mais comme il faut toûjours appuyer ſur celles-ci avec un peu plus de force que ſur les grandes, & que le petit doigt eſt le plus foible de tous, c'eſt auſſi la raiſon pourquoi il ne faut pas l'employer ſur les feintes tant que l'on peut faire le paſſage plus commodément avec les autres doigts. Mais dès que ce cas n'exiſte plus, on eſt libre de porter le petit doigt ſur les feintes, ſoit en parcourant les tons par dégrés ſucceſſifs, ſoit dans des batteries, ou des Tenuës, à une ou deux parties, par dégrés conjoints & disjoints &c.

§. 5.

Voici maintenant quelques *règles ſpéciales* touchant l'uſage des doigts.

Première Règle.

Tout grand doigt peut paſſer par deſſus un plus petit, & tout doigt plus petit peut paſſer par deſſous un plus grand, mais non pas réciproquement, *un plus petit doigt par deſſus un plus grand, ou un plus grand par deſſous un plus petit.*

Il ne faut cependant pas que ces paſſages des doigts ayent quelque choſe de gêné, ou qu'ils ſoient accompagnés de contorſions & de grimaces; & voilà pourquoi les deux doigts, qui font ces paſſages, ne doivent pas être trop égaux pour la grandeur, ni trop inégaux pour la force, ni trop éloignés l'un de l'autre. D'où il s'en ſuit qu'il n'y a que les *poſitions ſuivantes* qui ſoient *bonnes*.

1) La *première*, *quand on paſſe le deuxième*, *troiſième ou quatrième doigt par deſſus le pouce.* Voyez la Tab. VI. fig. 21. 23. 25. & 27. pour la main droite, & la fig. 22. 24. 26. & 28. pour la main gauche.

2) La *ſeconde*, *quand on paſſe le pouce par deſſous le deuxième*, *troiſième ou quatrième doigt.* Voyez la Tab. VI. fig. 29. 31. & 33. pour la main droite & la fig. 30. 32. & 34. pour la main gauche.

3) La *troiſième* , *quand on paſſe le troiſième doigt par deſſus le quatrième.* Tab. VI. fig. 35. pour la droite & fig. 36. pour la gauche. Cette dernière manière de paſſer les doigts étant la plus difficile de toutes, doit être bien exercée afin que les doigts ne faſſent pas de contraction. Au reſte elle ne doit être employée que ſur le grandes touches ſeules.

Remarque.

Toutes les poſitions ſuivantes ou ſont abſolument *mauvaiſes* & par conſéquent à rejetter, ou elles ſont *équivoques* & ne peuvent être excuſées que dans certaines rencontres quand on ne ſauroit faire autrement.

1) *Quand on paſſe le petit doigt par deſſus le pouce*, *ou le pouce par deſſous le petit doigt.* Tab. VI. fig. 37. 39. pour la main droite & fig. 38. & 40. pour la gauche. Quelques naturelles que ces poſitions paroiſſent, elles ne ſont pas ſûres & il faut par conſéquent les éviter.

2) *Quand on paſſe un des trois doigts du milieu par deſſus le petit doigt.* On ne tolére cette poſition que dans un paſſage par dégrés disjoints ou ſur un demi-ton qui ſe fait ſur une petite touche. Tab. VI. fig. 41. 42. pour la main droite & fig. 43. 44. pour la main gauche. Mais les poſitions que l'on voit à la Tab. VII.

fig.

fig. 1. pour la droite & fig. 2. pour la gauche, ne valent rien du tout. Celles de la fig. 3. & 4. ont quelque chose de gauche, & ne peuvent se faire que quand on ne peut pas mieux.

3) *Quand on passe le petit doigt par dessous un des trois doigts du milieu.*. On ne doit se servir de cette position que dans des passages par dégrés interrompus, ou sur un demi-ton qui se fait sur une petite touche. Tab. VII. fig. 5. pour la droite & fig. 6. pour la gauche. Les positions des fig. 7. & 8. sont trop gauches pour être bonnes.

4) *Aucun des trois doigts du milieu ne pouvant passer l'un par dessous l'autre*, il seroit inutile de s'y arrêter.

5) Le *second & quatrième doigt ne pouvant se relever commodément*, les positions de la fig. 9. 10. & 11. 12. Tab. VII. ne peuvent être admises que dans un cas de néceſſité.

6) Plusieurs ont la coutume de faire *passer le troisième doigt par dessus le second* pour faire une Tirade, p. e. Tab. VII. fig. 15. pour la droite & fig. 16. pour la gauche. Cette position peut être admise, quand on la fait avec sûreté & sans grimaces. Mais elle n'a lieu que sur les grandes touches & quand les tons naturels ne sont point interrompus par une feinte.

7) La position de la fig. 13. & 14. où *le deuxième doigt surmonte le troisième*, ne vaut rien & n'est nullement applicable.

Seconde Règle.

On ne doit pas se servir du même doigt deux fois de suite, soit en même dégré soit en dégrés différens, excepté

1) Quand le mouvement n'est pas trop vif, & que les deux notes sont sur le même dégré, à moins qu'on ne soit obligé de changer de doigt par rapport à la suite, comme à la fig. 24. & 25. Tab. VII.

2) Quand il y a une petite pause entre les deux notes.

3) Quand la main a plus d'une partie à faire, Tab. VII. fig. 18.

4) Quand la première des deux notes eſt brève quant à ſa valeur intrinſèque, & ſur tout quand elle eſt détachée, ce qui vaut une petite pauſe. Tab. VII. fig. 17.

Remarques.

α) Les rebattemens d'une note en même dégré *(bombi)* ſe font alternativement avec le *premier* & le *ſecond*, ou avec le *ſecond* & *troiſième doigt*. Tab. VII. fig. 19. & 20. Mais il eſt très ridicule de vouloir faire alterner tous les cinq doigts à la manière de la fig. 21. comme font quelques claveciniſtes.

β) Quand on monte ou qu'on deſcend comme à la fig. 22. & 23. Tab. VII. il faut doigter ces ſortes de paſſages comme l'on voit aux mêmes figures.

Troiſième Règle.

Il eſt ſouvent néceſſaire d'ômettre un ou pluſieurs doigts, pour faciliter la poſition des notes ſuivantes.

Voyez la Tab. VII. fig. 26. pour la droite & fig. 27. pour la gauche. Les endroits où les doigts ſont ômis, ſont marqués pas de petites étoiles.

Quatrième Règle.

Pour bien lier ce qui précède avec ce qui ſuit, il eſt ſouvent nèceſſaire de changer de doigt ſur la même note.

Voyez la Tab. VII. fig. 28. & 29. Les notes ſur leſquelles on change de doigt, ſont marquées par deux chifres.

Cinquième Règle.

Quand une main a trop de notes & qu'elle ne peut les faire ſeule, il faut que l'autre main la ſeconde & en faſſe auſſi quelques unes.

Voyez la Tab. VII. fig. 32. *(a)* Cet exemple ſe jouë comme à la lettre *(b)*. Les notes qui ont la queuë tournée en montant, ſe prennent avec la droite, & celles qui ont la queuë tournée en deſcendant ſe prennent avec la gauche.

Sixiè-

Sixième Règle.

Quand les parties passent l'une par dessus l'autre, il faut passer les mains l'une sur l'autre, ce qu'on appelle *croiser*.

Voyez la Tab. VII. fig. 30. 31. & 33. aux endroits marqués d'une étoile. Dans des pièces réglées où les mains se croisent à une grande distance l'une de l'autre, il est bon de changer de clef à chaque endroit où il faut croiser, pour représenter sur une même portée & non pas sur deux ce qu'une même main doit faire. On trouve aujourdhui beaucoup de pièces croisées que l'on joüeroit plus aisément sans passer les mains l'une sur l'autre. Je me tais sur les passages battus & rebattus, dont ces pièces sont remplies, passages insipides & que l'on transpose d'une mesure à l'autre, pour les rendre encore plus insipides. A moins que de produire quelque chose de nouveau en ce genre, on feroit sûrement mieux de ne faire que des pièces ordinaires, carrière assez vaste pour exercer son génie, si l'on en a. Car les pièces croisées, généralement parlant, ne servent qu'à éblouir les yeux. Il y en a cependant de bonnes, & de différens auteurs faites avec art & avec goût.

Septième Règle.

Quand les deux parties d'une pièce vont se rencontrer sur un même degré, il faut y porter l'une & l'autre main; & quand une main va son chemin, il faut y laisser l'autre jusqu'à la valeur de sa note expirée. Tab. VII. fig. 33. Si le cas se trouve comme à la fig. 31. *(a)* il faut jouër ces notes comme à la lettre *(b)*, où l'on voit, que la première main quitte l'unisson dans l'instant que la seconde doit le faire. Quand on jouë sur deux claviers différens, la précaution de couper la note est inutile, parce que quoique les deux mains se rencontrent sur un même dégré, elles ne se rencontrent pas sur les mêmes touches, & chaque note peut alors conserver sa valeur.

Huitième Règle.

Tous les tremblemens & pincés de la main droite se font ou du *second & troisième*, ou du *troisième & quatrième* doigt. *Ceux de la main gauche* se font ou du *premier & second*, ou du *second & troisième* doigt. Voilà comme on en use ordinairement suivant l'usage établi par tout, & parce qu'en effet ces doigts sont les plus forts & les plus legers. *Dans un cas extraordinaire la main droite* peut pareillement trembler ou du *troisième & cinquième* doigt, ou du *deuxième & quatrième*, surtout de la dernière façon, quand le clavier est rude, & que la note accidentelle du tremblement est diézée, comme en tremblant *mi* avec *fa dièze*, ou *si* avec *ut dièze*. A l'égard de la *main gauche*, on peut y passer *extraordinairement* le pouce par dessous le second doigt, quand la note accidentelle est bémolisée, comme en tremblant *la* avec *si b-mol*, ou *re* avec *mi-b mol*. Quand une main a deux parties à faire, & qu'elles excèdent l'étenduë d'une Quinte ou Sixte, il est bien permis alors de faire une exception à la règle ordinaire, quand l'une d'elles doit être tremblée, & que l'on n'est pas en état de faire le tremblement du *quatrième & cinquième* ou du *second & premier doigt*. On voit par là qu'il est nécessaire d'exercer indistinctément tous les doigts à trembler & à pincer, si l'on veut acquérir une exécution parfaite. Pour ce qui est des *deux tremblemens à la fois* que l'on fait d'une main, j'en ai déjà parlé ci-devant.

Neuvième Règle.

Voici la manière de doigter les accords.

(α) *Accords de deux notes*,

compofés d'une

1) *Seconde.* On doit naturellement ne se servir que de deux doigts voisins pour doigter une Seconde soit *majeure* soit *mineure*. Tab. VII. fig. 34. pour la droite, & fig. 35. pour la gauche. Il y a cependant des cas, où l'on fait mieux de passer un doigt. fig. 36. & 37. La *seconde superfluë* se doigte comme la Tierce mineure. Tab. VII. fig. 38. & 39.

2) Tier-

2) *Tierce.* Cet intervalle, majeur & mineur, se prend ordinairement par deux doigts séparés par un entre-deux. Tab. VII. fig. 40. & 41. On peut aussi employer les deux premiers ou les deux derniers doigts. Tab. VIII. fig. 35. 36. Quand l'une des deux notes se prend sur une petite touche, on peut employer, dans un cas de nécessité, le deuxième & troisième doigt Tab. VIII. fig. 37. 38. Quelques uns se servent de cette dernière position, quand la supérieure des deux notes doit être tremblée. Mais cette position est trop gênée pour pouvoir être bonne. Il faut qu'elle soit comme à la fig. 39. & 40. Tab. VIII. L'on est souvent obligé, par rapport à la suite, de se servir du premier & quatrième doigt. fig. 37. & 38. Tab. VIII. Une Tirade de Tierces sur les grandes touches se peut faire des deux mêmes doigts, à moins que le compositeur ne les veuille coulées, car alors il faut changer les doigts alternativement. Mais elles sont toûjours mieux détachées, sur-tout lorsque le mouvement en est un peu vif. Tab. VIII. fig. 41. *(a)* & fig. 42.

3) *Quarte.* Les Quartes se prennent ordinairement du *premier & quatrième*, ou du *second & cinquième doigt.* Dans des cas extraordinaires il est permis de se servir non-seulement du *premier & cinquième*, mais encore du *troisième & cinquième*, ou du *premier & troisième*, ou du *second & quatrième* doigt. Quand dans ces cas la main droite emploie le *pouce* & le *second* doigt, la gauche emploie alors le *cinquième & quatrième.* Voyez la Tab. VIII. fig. 43. pour la main droite, & fig. 44. pour la main gauche.

4) *Quinte.* Les Quintes se prennent ordinairement du *premier & quatrième*, du *premier & cinquième*, ou du *second & cinquième* doigt. Tab. VIII. fig. 45. pour la droite & fig. 46. pour la gauche. Aux fig. 47. & 48. on voit quelques exceptions à cette règle.

5) *Sixte.* La Sixte se doigte *comme la Quinte.* Tab. VIII. fig. 49. & 50. Aux fig. 51. & 52. on voit des exceptions à cette règle. Une *Tirade de Sixtes* sur les grandes touches se peut faire des deux mêmes doigts, à moins qu'elles ne doivent être coulées; car alors il faut alterner les doigts. Mais elles sont mieux détachées. Tab. VIII. fig. 41. *(b).*

6) *Sep-*

6) *Septième.* La Septième se prend du *premier* & *cinquième* doigt; extraordinairement du *premier* & *quatrième* ou du *second* & *cinquième* doigt. Tab. VIII. fig. 1. pour la main droite & fig. 2. pour la gauche.

7) *Octave.* L'Octave se prend toûjours du premier & cinquième doigt à chaque main.

(β) *Accords de trois notes,*

compris

1) *Dans l'étenduë d'une Quarte.* Voyez la Tab. VIII. fig. 3. & 5. pour la main droite, & la fig. 4. 6. pour la main gauche.

2) *Dans l'étenduë d'une Quinte.* Tab. VIII. fig. 7. 9. & 11. pour la main droite, & fig. 8. 10. & 12. pour la main gauche.

Remarque.

Il ne faut jamais se servir du *second*, *troisième* & *cinquième* doigt pour prendre l'accord parfait, excepté dans des Tenuës. Dans tout autre cas cette position ne vaut rien.

3) *Dans l'étenduë d'une Sixte.* Voyez la Tab. VIII. fig. 13. 14. 15. 16. pour la main droite, & fig. 17. 18. 19. & 20. pour la gauche.

4) *Dans l'étenduë d'une Septième.* Voyez la Tab. VIII. fig. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. pour la main droite & la fig. 28. 29. 30. 31. & 32. pour la gauche.

5) *Dans l'étenduë d'une Octave.* Voyez la Tab. VIII. fig. 33. & 34.

(γ) *Accords de quatre notes,*

compris

1) *Dans l'étenduë d'une Quinte.* Tab. IX. fig. 1. pour la main droite & fig. 2. pour la main gauche.

2) *Dans l'étenduë d'une Sixte*, Tab. IX. fig. 3. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la main droite, & fig. 4. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la gauche.

3) *Dans l'étenduë d'une Septième.* Tab. IX. fig. 5. (*a*) (*b*) (*c*) pour la droite, & fig. 6. (*a*) (*b*) (*c*) pour la gauche.

4) *Dans l'étenduë d'une Octave.* Tab. IX. fig. 7. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la main droite, & fig. 8. (*a*) (*b*) (*c*) (*d*) pour la gauche.

Observation.

(1) Il y a des pièces qui excédent l'étenduë d'une Octave, & qui vont jusqu'à la Neuvième & même jusqu'à la Dixième. On sent facilement, que pour faire ces sortes d'intervalles, on ne peut se servir d'autres doigts que du pouce & du petit doigt.

(2) Je crois que c'est ici la place de parler d'un certain mauvais arrangement de doigts, dont plusieurs maîtres prétendent qu'il faut se servir pour accompagner. Cet arrangement consiste à n'employer que les quatre derniers doigts de la main droite & de ne se servir du pouce que quand il faut faire une Octave. Or cet arrangement a deux défauts essentiels:

1) La main droite n'est pas dans la vraie attitude qu'elle doit avoir, ce qui a mauvaise grace.

2) Les doigts étant dans des écartemens continuels, il faut de nécessité qu'ils roidissent. Il ne faut qu'accompagner de cette façon une heure de suite, pour avoir la main aussi fatiguée que si elle venoit de faire l'ouvrage mécanique le plus pénible.

Mais, dit-on, cet arrangement des doigts facilite la pratique de l'accompagnement. C'est une chose qu'il s'agit d'abord de prouver; & si les défenseurs de cette méthode me citent trois ou quatre personnes, qui s'en soient servi avec succès, pour accompagner un Menuët au bout d'une année, je leur en citerai toûjours vingt autres, qui, sans se servir de cette méthode, sont parvenus en bien moins de tems à accompagner les Trios les plus travaillés, & à les accompagner encore *régulièrement & à livre ouvert*, sans les avoir étudié auparavant chez eux pendant cinq ou six semaines. Quand je dis *régulierement*, j'entends un accompagnement, où toutes les dissonances soient toûjours sauvées dans la règle, & où il n'entre pas de ces Quintes & Octaves

de ſuite, dont on figure tant aujourdhui la bonne harmonie, même dans des Traités d'accompagnement.

Voici donc une manière plus juſte d'arranger les doigts dans un *accompagnement ordinaire & plaqué à quatre parties pour le clavecin.* Cet arrangement convenant également aux petites & aux grandes mains; on peut s'en ſervir indifféremment pour tout le monde, ſans être obligé de faire à tout moment des exceptions, & de demander à un écolier, ſi telle ou telle poſition le gêne. Je ne me ſervirai que de la *Règle de l'Octave* & d'une *ſuite d'accords alternative de Seconde & de grande Sixte* dans le ton d'*Ut majeur* pour la Baſſe continuë. Pour le doigtement des autres accords que l'on ne trouve pas ici, ainſi que pour les transpoſitions de ces accords dans un autre ton, je m'en rapporte aux exemples qui viennent d'en être donnés, en obſervant ſeulement, *qu'il faut toûjours préférer les poſitions qui ſont faire le moins d'écartemens, à celles qui en font faire davantage ; & qu'il faut toûjours préférer une poſition où le pouce entre, à une autre où il n'entre point.* Comme il ne faut pas moins de tems pour ſe familiariſer avec une bonne poſition qu'avec une mauvaiſe, il me ſemble qu'il vaut toûjours mieux de prendre le parti le plus ſûr.

Premier Exemple.

qui contient la règle de l'octave en montant.

Prem.	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *la*	5 *ſol*	5 *fa*	5 *fa*	5 *mi*
	3 *mi*	4 *fa*	3 *mi*	2 *re*	2 *re*	2 *ut*	3 *re*	3 *ut*
Accomp.	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*
Sec.	5 *mi*	5 *fa*	5 *mi*	4 *re*	4 *re*	5 *fa*	5 *re*	5 *ut*
	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*	2 *ſol*	2 *ſol*
Accomp.	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *la*	1 *ſol*	1 *fa*	1 *fa*	1 *mi*
Trois.	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*	4 *ſol*	4 *ſol*
	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*	4 *la*	3 *ſol*	2 *fa*	3 *fa*	2 *mi*
Accomp.	1 *mi*	2 *fa*	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *ut*	1 *re*	1 *ut*
		6 4 3	6	6 5		6	6 5	
Baſſe cont.	*UT*	*RE*	*MI*	*FA*	*SOL*	*LA*	*SI*	*UT*

Second

Second Exemple.

qui contient la Règle de l'Octave en deſcendant.

Prem. Accomp.	4 *mi*	5 *ſol*	5 *fa**	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *ſol*
	2 *ut*	3 *re*	3 *re*	3 *re*	2 *re*	3 *mi*	4 *fa*	3 *mi*
	1 *ſol*	1 *ſol ou ſi.*	2 *ut*	1 *ſi*	1 *ſi*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*
Sec. Accomp.	5 *ut*	5 *re*	5 *re*	5 *re*	4 *re*	5 *mi*	5 *fa*	5 *mi*
	3 *ſol*	4 *ſi*	4 *ut*	3 *ſi*	2 *ſi*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*
	1 *mi*	2 *ſol*	2 *fa**	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *ſol*
Troiſ. Accomp.	4 *ſol*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*
	2 *mi*	3 *ſol*	2 *fa**	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*	3 *ſol*
	1 *ut*	1 *re*	1 *re*	1 *re*	1 *re*	1 *mi*	2 *fa*	1 *mi*
		6	6* 4 3		6 4 2	6	6 4 3	
Baſſe cont.	*UT*	*SI*	*LA*	*SOL*	*FA*	*MI*	*RE*	*UT*

Troiſième Exemple

qui contient une ſuite alternative d'Accords de Seconde & de grande Sixte.

Prem. Acc.	5 *ſol*	5 *fa*	5 *fa*	5 *mi*	5 *mi*	5 *re*	5 *re*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ut*
	4 *mi*	3 *re*	3 *re*	3 *ut*	3 *ut*	3 *ſi*	3 *ſi*	3 *la*	3 *la*	3 *ſol*	3 *ſol*	4 *la*	3 *ſol*	3 *ſol*
	2 *ut*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *fa*	1 *fa*	1 *mi*	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *mi*	2 *fa*	1 *ré*	1 *mi*
Sec. Acc.	5 *mi*	5 *re*	5 *re*	5 *ut*	5 *ut*	5 *ſi*	5 *ſi*	5 *la*	5 *la*	5 *ſol*	5 *ſol*	5 *la*	5 *ſol*	5 *ſol*
	3 *ut*	2 *la*	2 *ſol*	2 *ſol*	2 *fa*	2 *fa*	2 *mi*	2 *mi*	2 *re*	2 *re*	3 *mi*	3 *fa*	2 *re*	3 *mi*
	1 *ſol*	1 *fa*	1 *fa*	1 *mi*	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ut*
Trois. Acc.	5 *ut*	4 *la*	4 *ſol*	4 *ſol*	4 *fa*	4 *fa*	4 *mi*	4 *mi*	4 *re*	4 *re*	5 *mi*	5 *fa*	4 *re*	5 *mi*
	3 *ſol*	2 *fa*	3 *fa*	2 *mi*	3 *mi*	2 *re*	3 *re*	2 *ut*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*	3 *ut*	2 *ſi*	3 *ut*
	1 *mi*	1 *re*	1 *re*	1 *ut*	1 *ut*	1 *ſi*	1 *ſi*	1 *la*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*	1 *la*	1 *ſol*	1 *ſol*
		2	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6 5	2	6	7		
Baſſe contin.	*UT*	*UT*	*SI*	*SI*	*LA*	*LA*	*SOL*	*SOL*	*FA*	*FA*	*MI*	*RE*	*SOL*	*UT*

Suite du Chapître Vingt & Unième.

§. 6.

Après avoir expliqué les règles de la position des doigts, je vais ajouter toutes sortes de petites évolutions propres à former la main pour toutes sortes de passages, & au moyen desquelles l'on pourra se mettre en état de passer à des pièces de clavecin réglèes.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. X. fig. 2. & 3. Avant que de jouër des deux mains, il faut apprendre à jouër d'une, & avant que de passer les doigts l'un sur l'autre, il faut qu'ils apprennent à marcher l'un à côte de l'autre. Voilà à quoi serviront ces deux figures. Les chifres d'en-haut désignent la main droite, & ceux d'en-bas désignent la main gauche. Pour ce qui est de la manière d'exercer ces deux figures

1) l'on commence par joüer de la main droite la fig. 2. qui contient *six tons majeurs* depuis *fa* jusqu'à *mi.*
2) On joüe cette même figure de la main gauche.
3) On joüe cette même figure des deux mains à la fois.
4) L'on passe ensuite à la fig. 3. qui contient *six tons mineurs* depuis *fa* jusqu'au *mi.* On la joüe d'abord de la main droite.
5) On la jouë aussi de la main gauche.
6) Enfin on emploie les deux mains ensemble pour exercer cette figure.

Second Exemple.

Voyez la Tab. X. fig. 4. & 5. Ces figures servent à faire alterner les deux mains. La fig. 4. contient quatre tons majeurs, & la fig. 5. contient quatre tons mineurs. Il ne faut pas se contenter de parcourir une seule Octave de cette façon; il faut parcourir tout le clavier, en *remontant* ensuite *par mouvement contraire*, p. e.

4	3	2	1	*main droite.*					
Ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*		
main gauche				1	2	3	4	&c.	

Dans

Dans les tons mineurs il faut remonter par la *Sixte* & *Septième*, toutes deux *majeures*, ſuivant ce qui a été enſeigné à cet égard au chapître des Tons & Modes, p. e.

4	3	2	1	*main droite*			
la	*ſi*	*ut*	*re*	*mi*	*fa**	*ſol**	*la*
main gauche				1	2	3	4

Troiſième Exemple.

Tab. XI. fig. 1. Cette figure contient *les douze tons majeurs en montant.* Les chifres ſupérieurs marquent toûjours les doigts de la main droite, & les inférieurs marquent ceux de la main gauche. Les tons qui ne ſont pas chifrés, ſe doigtent comme ceux qui les précédent.

Quatrième Exemple.

Tab. XI. fig. 2. Cette figure contient *les douze tons majeurs en deſcendant.*

Cinquième Exemple.

Tab. XI. fig. 3. On voit ici les *douze tons mineurs en montant.*

Sixième Exemple.

Tab. XII. fig. 1. Ce ſont *les douze tons mineurs en deſcendant.*

Septième Exemple.

Tab. XII. fig. 2. Exemple fait pour exercer les deux mains à la fois, en parcourant les *douze tons majeurs par mouvement oppoſé.* On remarquera qu'en pluſieurs tons les doigts ſe ſuivent autrement qu'à la fig. 1. & 2. Tab. XI., ce qui ſe fait non-ſeulement, parceque cette poſition eſt ici plus convenable, mais encore pour faire connoître les autres bonnes poſitions.

Huitième Exemple.

Tab. XIII. fig. 1. Il en eſt de cet exemple comme du précédent. Les notes marquées de deux chifres à la fois, peuvent être auſſi doigtées de deux façons.

Neuvième Exemple.

Tab. XIII. fig. 2. avec la Tab. XIV. Les chifres d'en-haut ſont pour la main droite, & ceux d'en-bas pour la main gauche.

Dixième, Onzième, Douzième, Treizième, Quatorzième & Quinzième Exemples.

Voyez la Tab. IX. fig. 9. 10. 11. 12. 13. & 14. C'eſt de ces différentes manières qu'on peut parcourir tout le clavier pour exercer la main.

§. 7.

Les exemples précédens ne roulent que ſur des paſſages qui vont par dégrés ſucceſſifs. En voici à préſent ſur des paſſages qui vont par dégrés interrompus, & qu'on appelle *Batteries.* Ces batteries ſe doigtent toûjours comme les accords dont elles dérivent. Ainſi les batteries de la fig. 15. Tab.IX. ſont fondées ſur les harmonies qu'on voit à la fig. 16. Donc l'arrangement des doigts qu'on trouve à la fig. 15. eſt tout-à-fait conforme à celui de la fig. 16. La ſeule choſe qu'il faut obſerver, c'eſt qu'en *plaquant* les accords, comme l'on en uſe en accompagnant du clavecin, on peut ſe ſervir du même doigt ſur deux différentes notes de ſuite; mais dans des batteries, il faut changer de doigt. Voyez par exemple la batterie de la fig. 17. Tab. IX. laquelle tire ſon origine des accords de la fig. 18. Ces accords peuvent ſe doigter en accompagnant de la manière qu'on voit à la fig. 19. Mais dans les batteries on ne peut pas imiter tout-à-fait cette poſition, ni doigter comme à la fig. 20. Il faut au contraire faire ſuivre les doigts comme à la fig. 21. pour ne pas employer le même doigt deux fois de ſuite.

Premier Exemple.

Tab. IX. fig. 22. 23. C'eſt la manière dont il faut doigter une progreſſion de Tierces ſéparées. Les chifres d'en-haut ſont pour la main droite, & ceux d'en bas pour la main gauche.

Second Exemple.

Tab. IX. fig. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. On voit ici toutes ſortes de ſauts de Tierce, Quarte, Quinte, Sixte & Octave.

Troi-

Troisième Exemple.

Tab. X. fig. 1. Exemple qui parcourt les *douze tons majeurs* par dégrés conjoints & disjoints.

§. 8.

Pour finir les exemples de la position des doigts, j'ajoute deux *Allegros*, aux Tab. XV. XVI. XVII. & XVIII. que chacun pourra étudier pour soi-même, les doigts y étant; mais ce ne sera qu'après avoir appris quelques petites pièces auparavant.

CHAPITRE VINGT-TROISIEME.

Contenant un abrégé des principes du Clavecin pour des commençans.

§. 1.

Il y a *sept sons* dans la musique qui s'appellent:

ut re mi fa sol la si

§. 2.

Les figures par lesquelles on représente ces sons en écrivant s'appellent *notes*, dont les plus usitées sont les *six sortes* suivantes:

1) La *ronde*, qui vaut deux blanches ou quatre noires, ou huit croches &c.

2) La *blanche*, qui vaut deux noires ou quatre croches &c.

3) La *noire*, qui vaut deux croches ou quatre doubles croches &c.

4) La *croche*, qui vaut deux doubles croches ou quatre triples croches &c.

5) La *double croche*, qui vaut deux triples croches.

6) La *triple croche*, qui vaut deux quadruples croches.

§. 3.

Pour écrire les notes on se sert de *cinq lignes*, dont la plus basse en est la première & la plus haute en est la dernière.

§. 4.

§. 4.

Au commencement de ces cinq lignes on met une figure, qu'on appelle *clef*, dont il y a en de *trois ſortes*, ſavoir :

1) la clef de *FA*, qui ſe met ſur deux lignes.

2) la clef d' *UT*, qui ſe met ſur quatre lignes.

3) la clef de *SOL*, qui ſe met ſur deux lignes.

§. 5.

Le clavier ſe partage en *quatre Octaves*, qui ſe décomptent de la gauche à la droite, c'eſt-à-dire, *en montant*. La *première touche* de chaque Octave s'appelle *ut*,

la *deuxième* s'appelle *re*,
la *troiſième* *mi*,
la *quatrième* *fa*,
la *cinquième* *ſol*,
la *ſixième* *la*, &
la *ſeptième* *ſi*.

Il ſuffit de connoître une Octave pour les connoître toutes.

§. 6.

La moindre différence d'un ſon à l'autre s'appelle ***demi-ton***, comme de *mi* à *fa*, ou de *ſi* à l'*ut*.

§. 7.

Pour changer la note d'un demiton on ſe ſert de deux figures, dont la première qu'on nomme *dièze*, l'éleve, & la ſeconde, qui s'appelle *b-mol*, la baiſſe d'un demi-ton. p. e.

En mettant un dièze devant la note *fa*, elle s'appelle *fa dièze*, &

En mettant un b-mol devant la note *ſi*, elle s'appelle *ſi b-mol*.

Il y a une troiſième figure qui fait rentrer une note dans ſa place qu'on nomme *b-quarré*.

§. 8

§. 8.

Un ſon éloigné d'un autre à la diſtance de deux demi-tons ſe nomme *ton.*

Donc il y a un ton d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *ſol*, de *ſol* à *la* & de *la* à *ſi*.

§. 9.

Pour faire garder le ſilence à une partie, on ſe ſert de certaines figures qu'on nomme *pauſes*, & dont les plus uſitées ſont:

1) la *pauſe*, qui vaut une meſure.

2) la *demi-pauſe*, qui vaut une blanche.

3) le *ſoupir*, qui vaut une noire.

4) le *demi-ſoupir*, qui vaut une croche.

5) le *quart de ſoupir*, qui vaut une double croche.

6) le *demi-quart de ſoupir*, qui vaut une triple croche.

§. 10.

Les *meſures* les plus fréquentes ſont:

1) *La meſure de quatre noires*, qui ſe bat à quatre tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par un C ſimple.

2) *La meſure de deux blanches*, qui ſe bat à deux tems égaux, une blanche ou valeur par tems. On la marque par un C barré.

3) *La meſure de deux pour quatre*, qui ſe bat à deux tems egaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par $\frac{2}{4}$.

Le chifre inférieur marque la qualité, & le chifre ſupérieur la quantité des notes qu'il faut pour faire une meſure.

4) La *meſure de trois pour quatre*, qui ſe bat à trois tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par $\frac{3}{4}$.

5) La *meſure de trois pour huit*, qui ſe bat à trois tems égaux, une croche ou valeur par tems; ou à deux tems inégaux, deux cro-

ches en frappant & une en levant. On marque cette mesure par $\frac{3}{8}$.

6) La *mesure de six pour huit*, qui se bat à deux tems, trois croches ou valeur par tems. On la marque par $\frac{6}{8}$.

§. 11.

Un *point* mis après une note l'augmente de la moitié de sa valeur.

§. 12.

La figure d'un demi-cercle mise entre deux notes, qui sont en même dégré, s'appelle *Liaison* ou *Tenuë*, & signifie que le son de la première note doit être continué sans nouvelle articulation.

§. 13.

Voici toutes sortes de figures à différens usages:

1) *Le signe de répétition.*

2) *Le Renvoi.*

3) *Le Guidon.*

4) *Le signe final.*

§. 14.

Il y a *deux modes* en musique, le *mode majeur* & le *mode mineur*.

Le *mode majeur* procède par la Tierce majeure.

Le *mode mineur* procède par la Tierce mineure.

La *Tierce majeure* comprend deux tons.

La *Tierce mineure* comprend un ton & demi.

§. 15.

Le *ton d'Ut majeur* sert de règle à tous les autres tons majeurs, & *le ton de La mineur* sert de règle à tous les autres tons mineurs.

Ces

Ces deux tons n'ont ni dièze ni b-mol à la clef. Mais tous les autres en ont.

α) Les *Dièzes* se suivent de *Quinte en Quinte*, & il y en a *sept.*
Fa ut* sol* re* la* mi* si**

β) Les *B-mols* se suivent de *Quarte en Quarte*, & il y en a pareillement *sept*, savoir.
si^b mi^b la^b re^b sol^b ut^b fa^b

§. 16.

Les agrémens les plus fréquens sont :

1) Le port de voix simple.

2) Le Pincé.

3) Le Doublé.

4) Le Tremblement.

Avertissemens.

1) *Pour mettre un commençant en état de répéter sa leçon avec sûreté dans l'absence du maître, il est bon de chifrer ses pièces par les doigts dont il doit les jouër.*

2) *Pour lui apprendre à lire la musique, on commence d'abord par lui noter toutes sortes de chants pour la main droite seule. On en fait ensuite autant à l'égard de la gauche. Quand il est en état de déchifrer sans peine avec chaque main séparément, on le fait déchifrer avec les deux à la fois. Comme ces chants ne doivent pas s'apprendre par cœur, il faut les diversifier tous les jours. Au commence-*

mencement il n'eſt pas néceſſaire de faire attention au doigtement Il ſuffit qu'il trouve les notes ſur le clavier dans le dégré de hauteur ou de gravité que la clef le demande. Mais quand il commence à trouver ces notes un peu vîte, c'eſt alors quil faut avoir ſoin en même tems de la poſition des doigts.

3) *Pour lui apprendre la meſure, il ſuffit de le faire jouër d'une main ſeule ces chants en queſtion, pourvû qu'il change ſouvent de main, & qu'il jouë tantôt de la droite, & tantôt de la gauche.*

F i n.



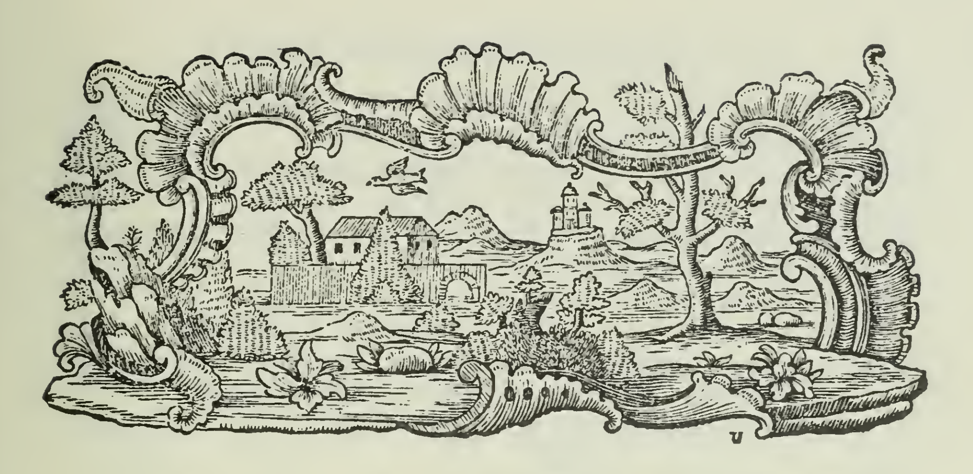
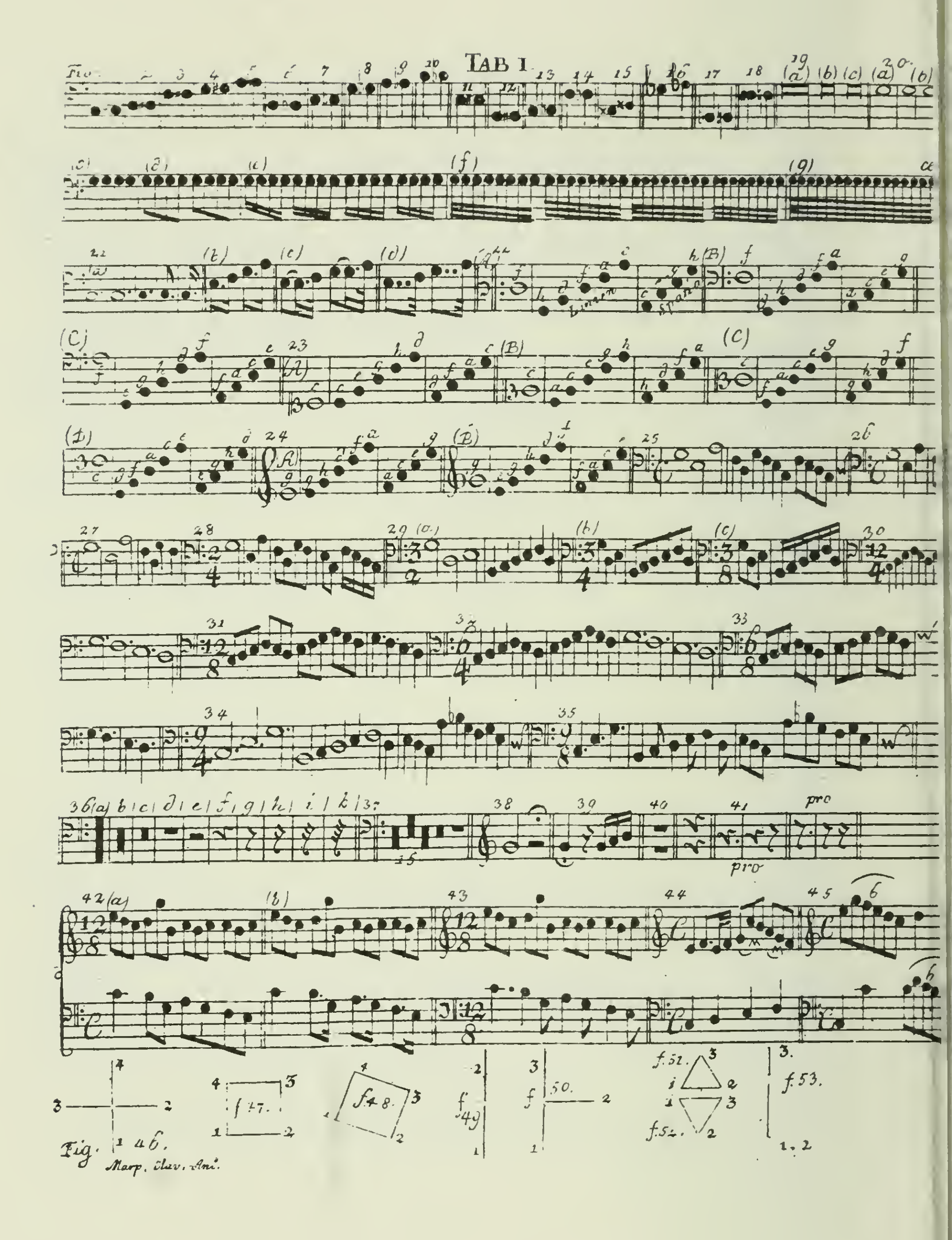
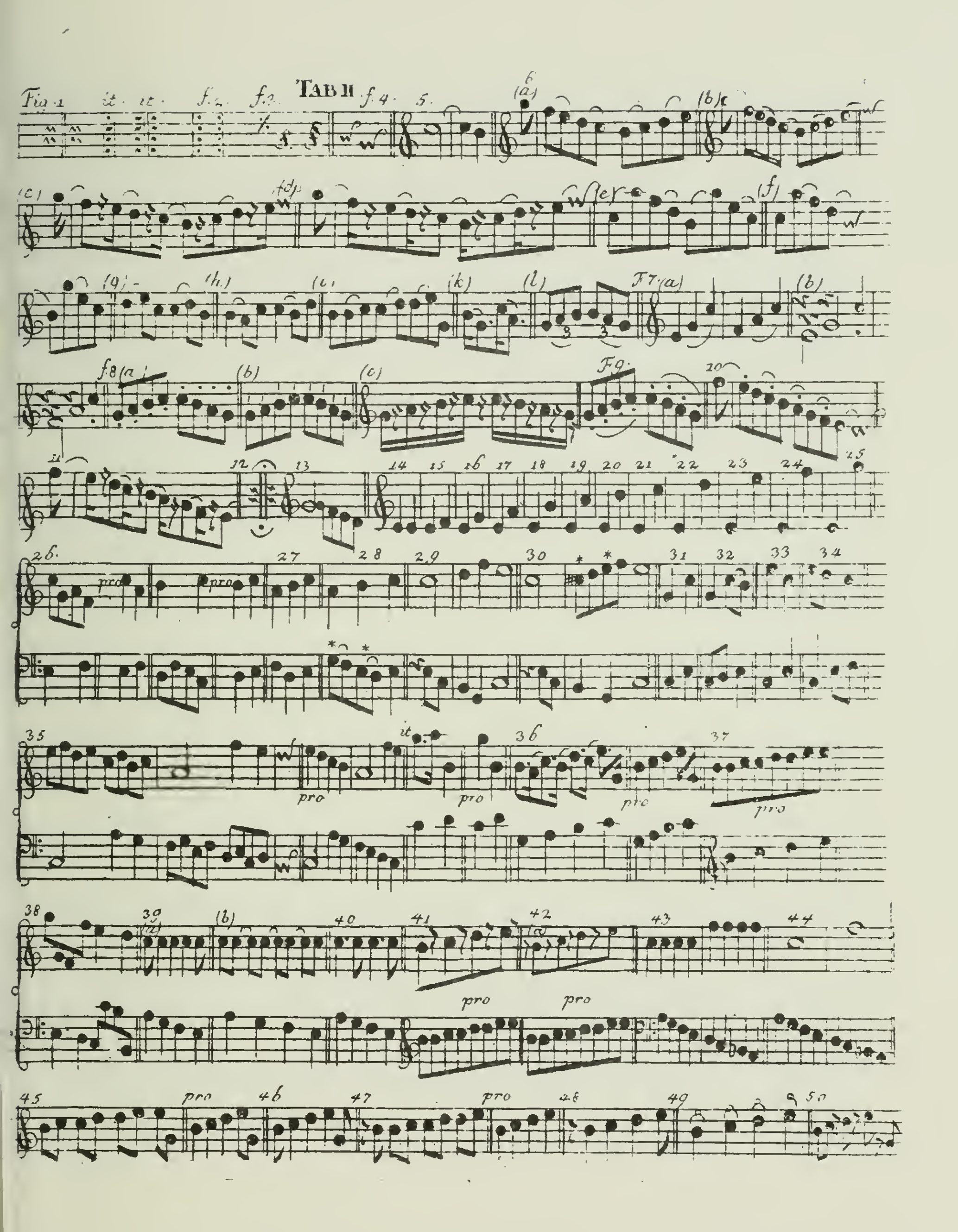


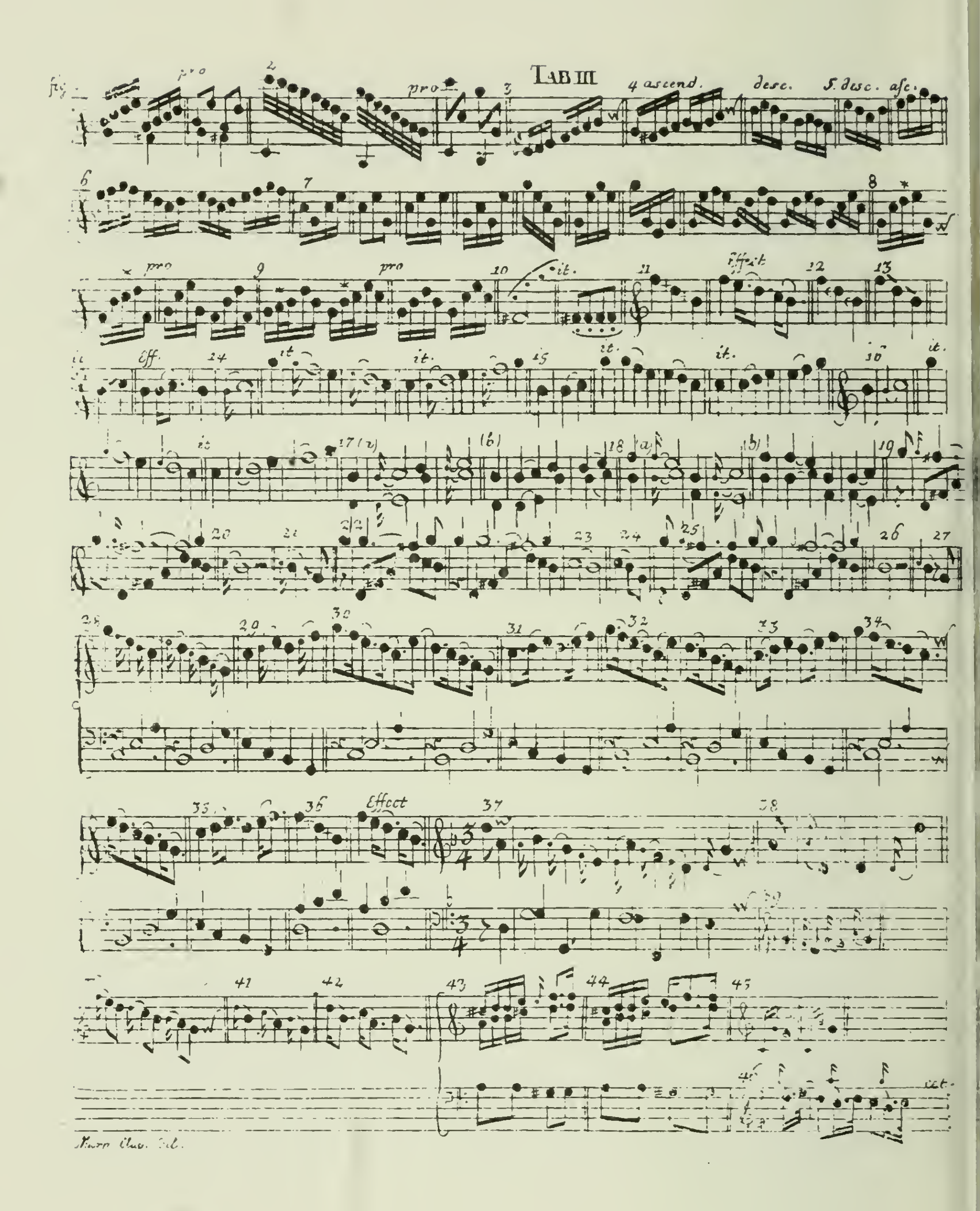
TABLE ALPHABETIQUE DES MATIERES.

P. Pa-

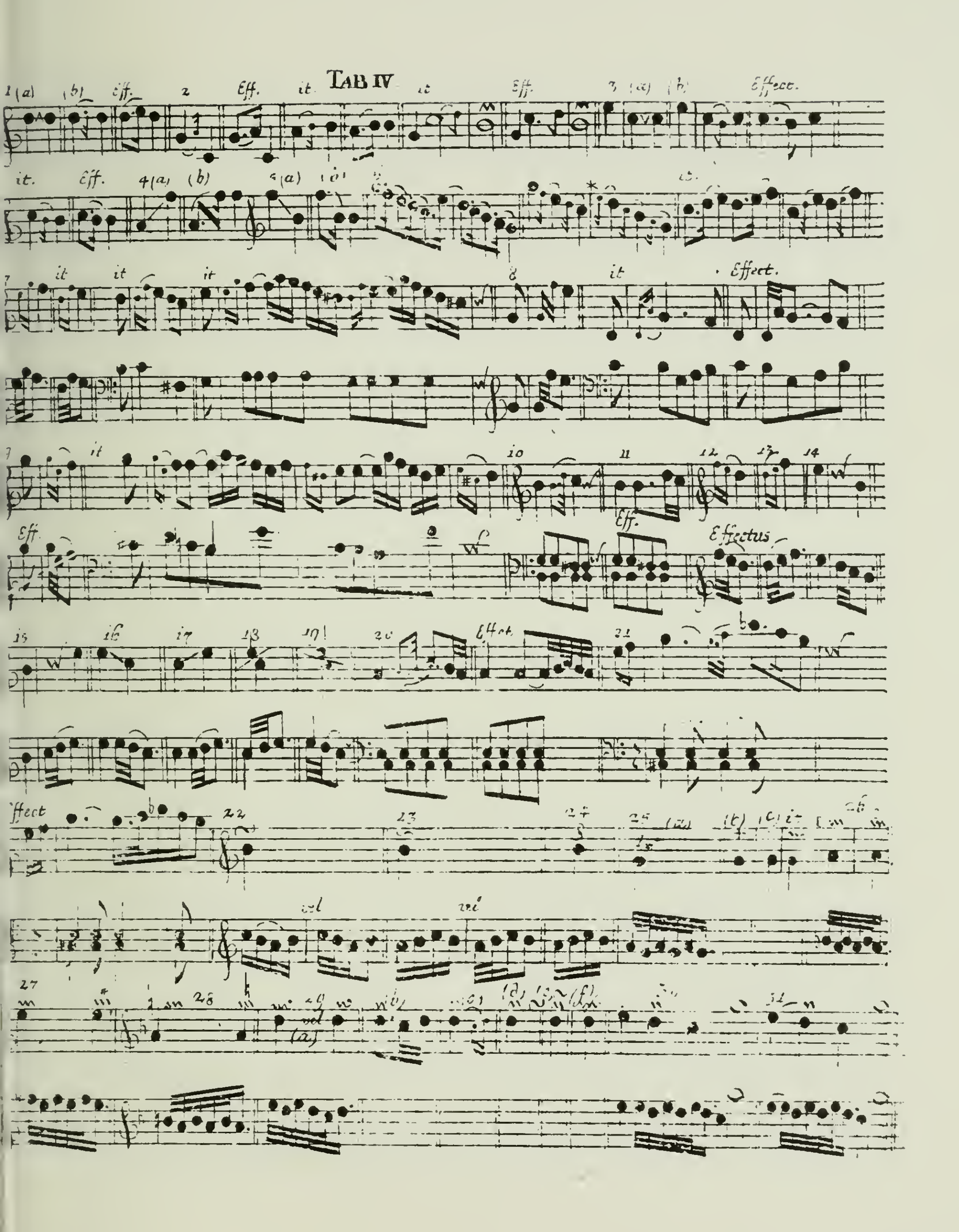
A BERLIN,
IMPRIMÉ CHEZ GEORGE LOUIS WINTER.

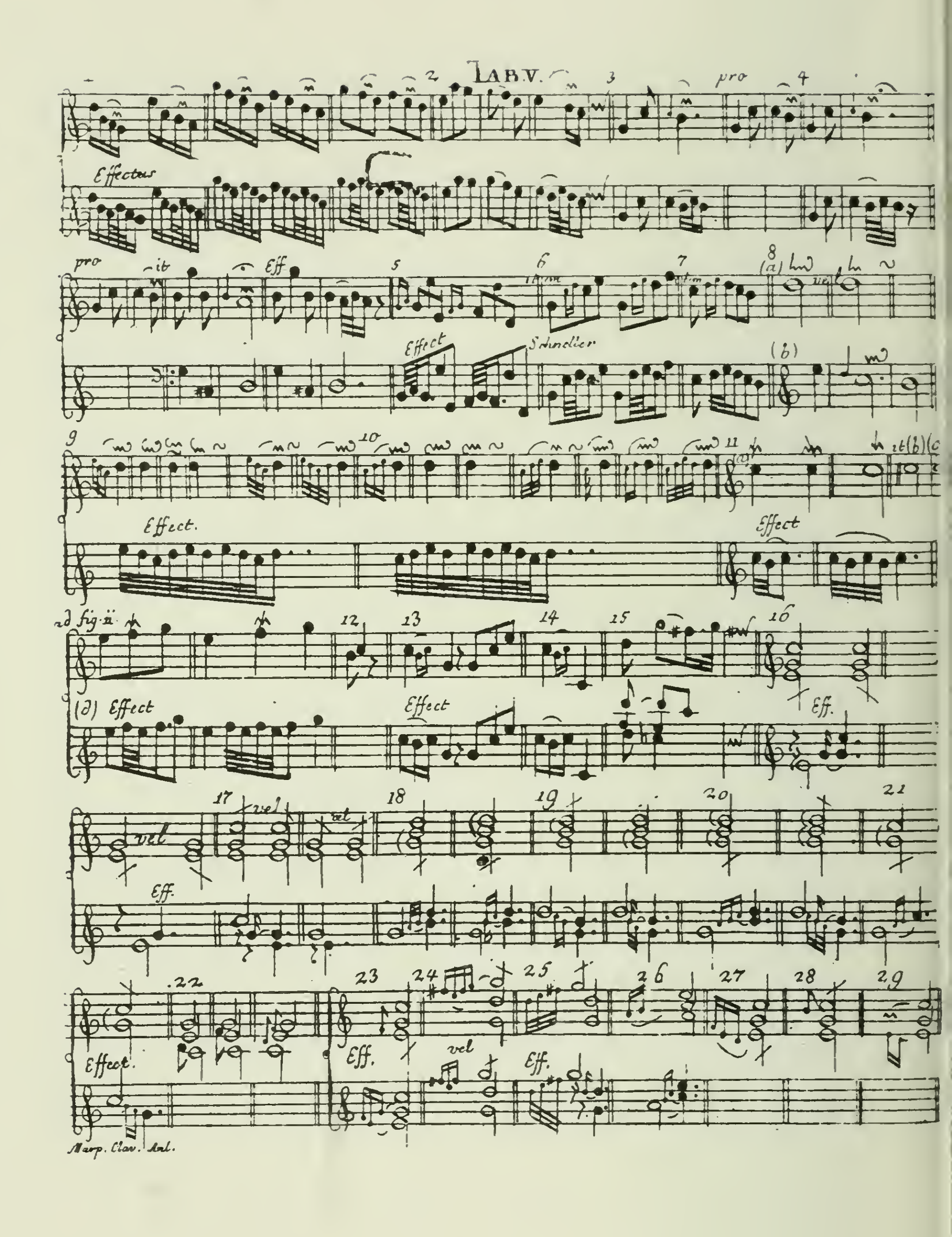

TAB I.
Fig.
(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)
(A) (B) (C) (D)
pro
pro
f.47.
f.48.
f.49
f.50.
f.51.
f.52.
f.53.
Fig. 46.
Marp. clav. Ani.


TAB II
Fig. 1
f. 2
f. 3
f. 4
5
6
F. 7
f. 8
F. 9
pro

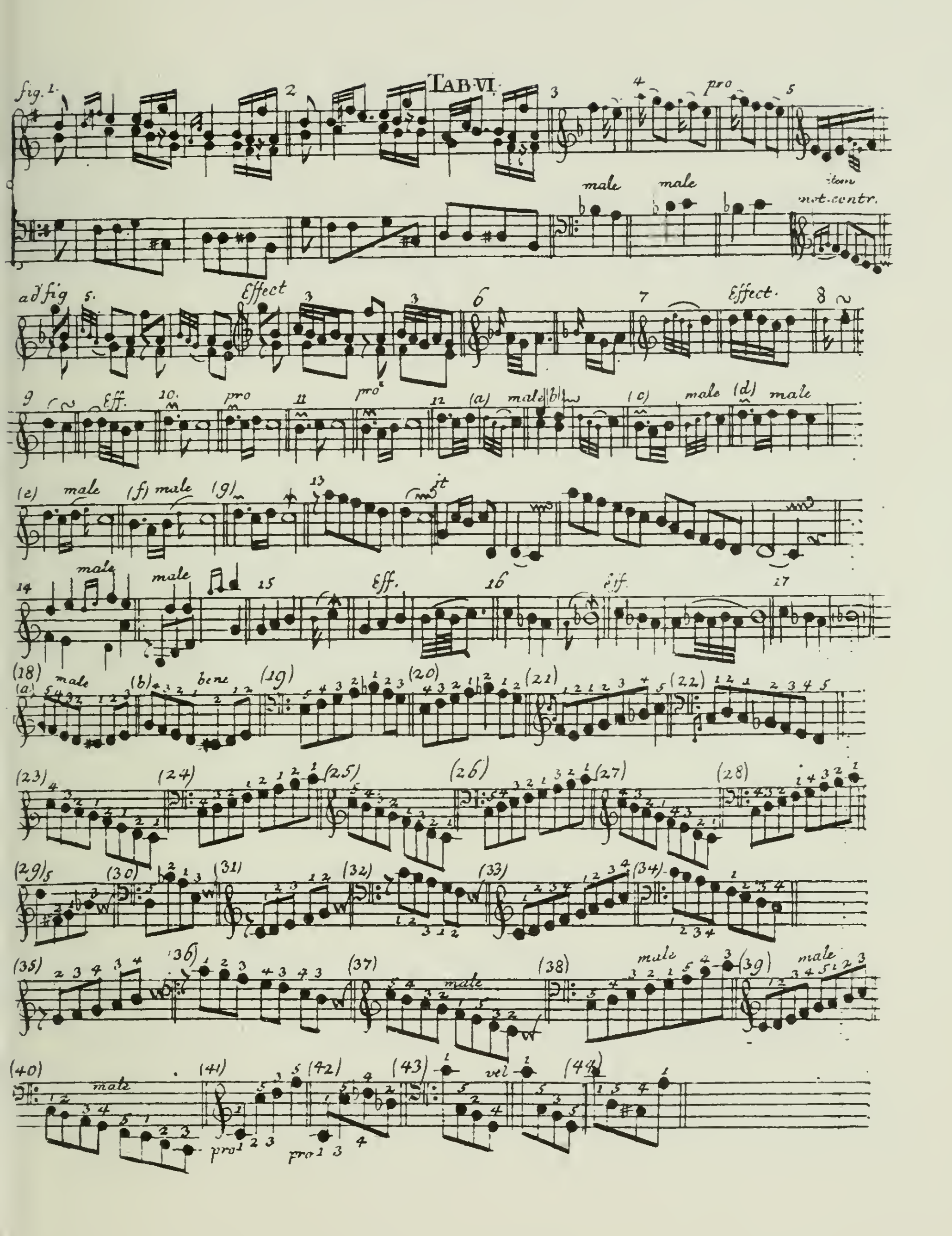

TAB III
pro
4 ascend.
desc.
5. desc.
asc.
it.
Effect

TAB IV

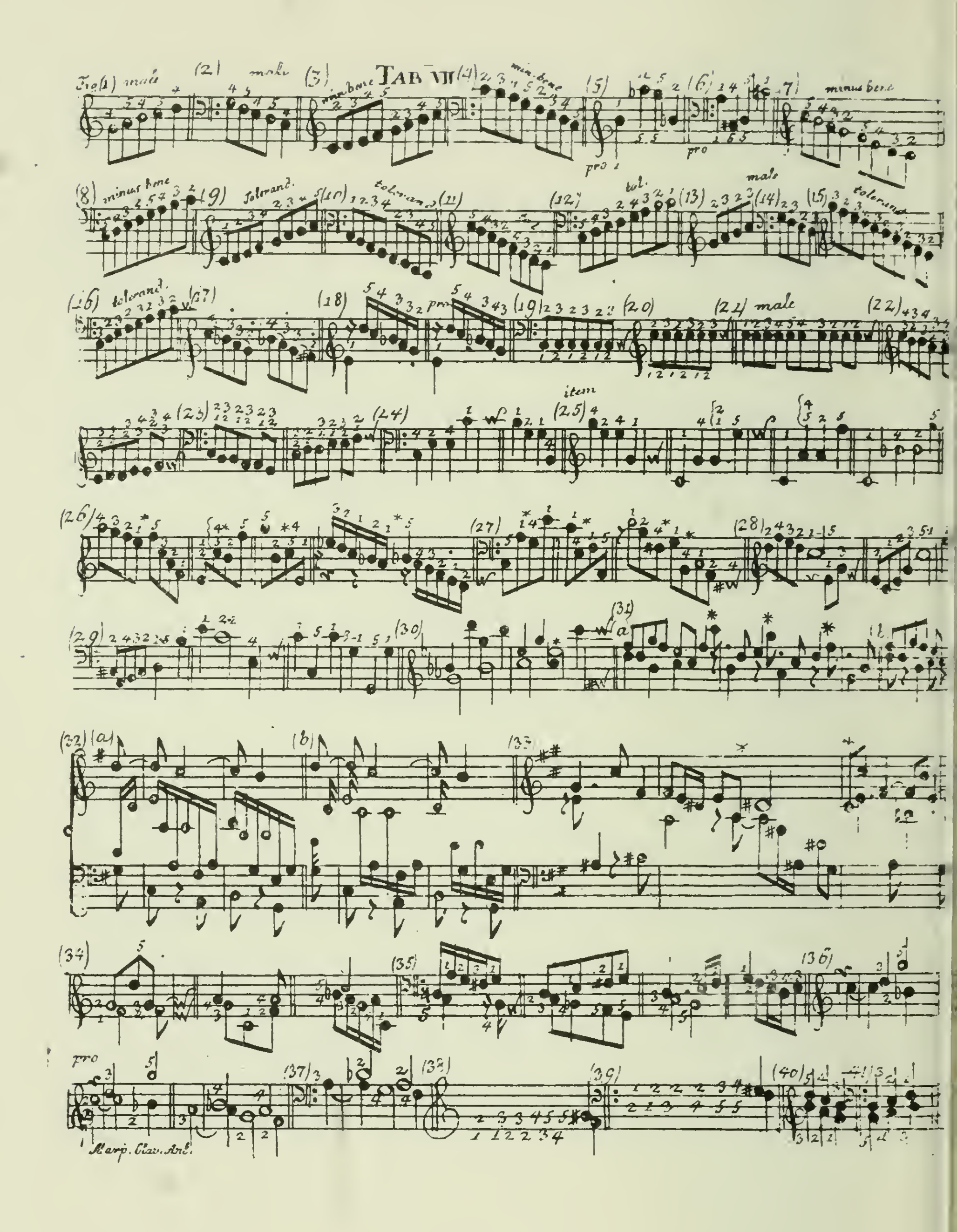


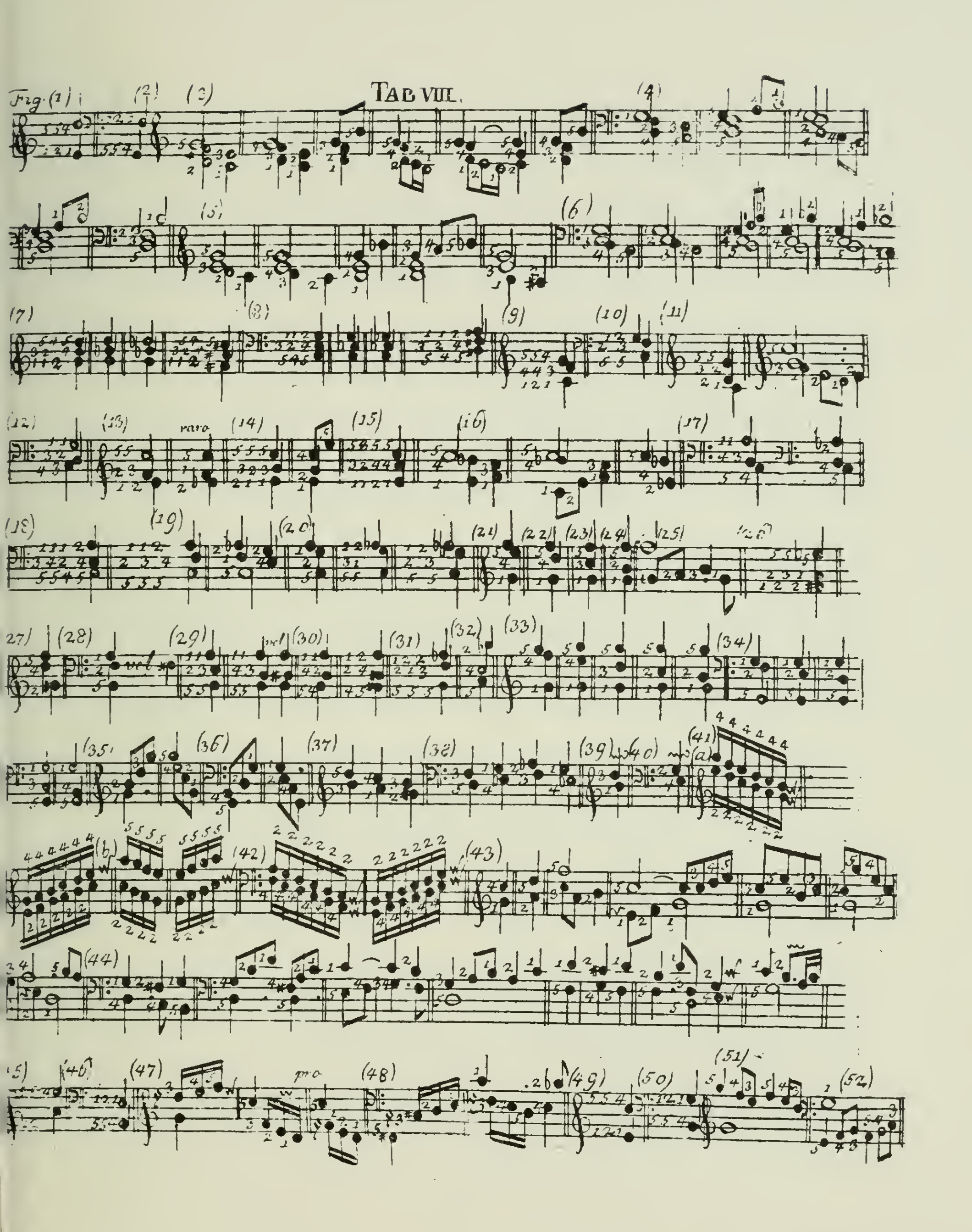


pro
Effectus
pro
it
Eff
Effect
Schneller
(a)
vel
(b)
Effect.
Effect
2d fig. ii.
(d) Effect
Effect
Eff.
vel
Eff.
vel
Effect.
Eff.
vel
Eff.
Marp. Clav. Anl.

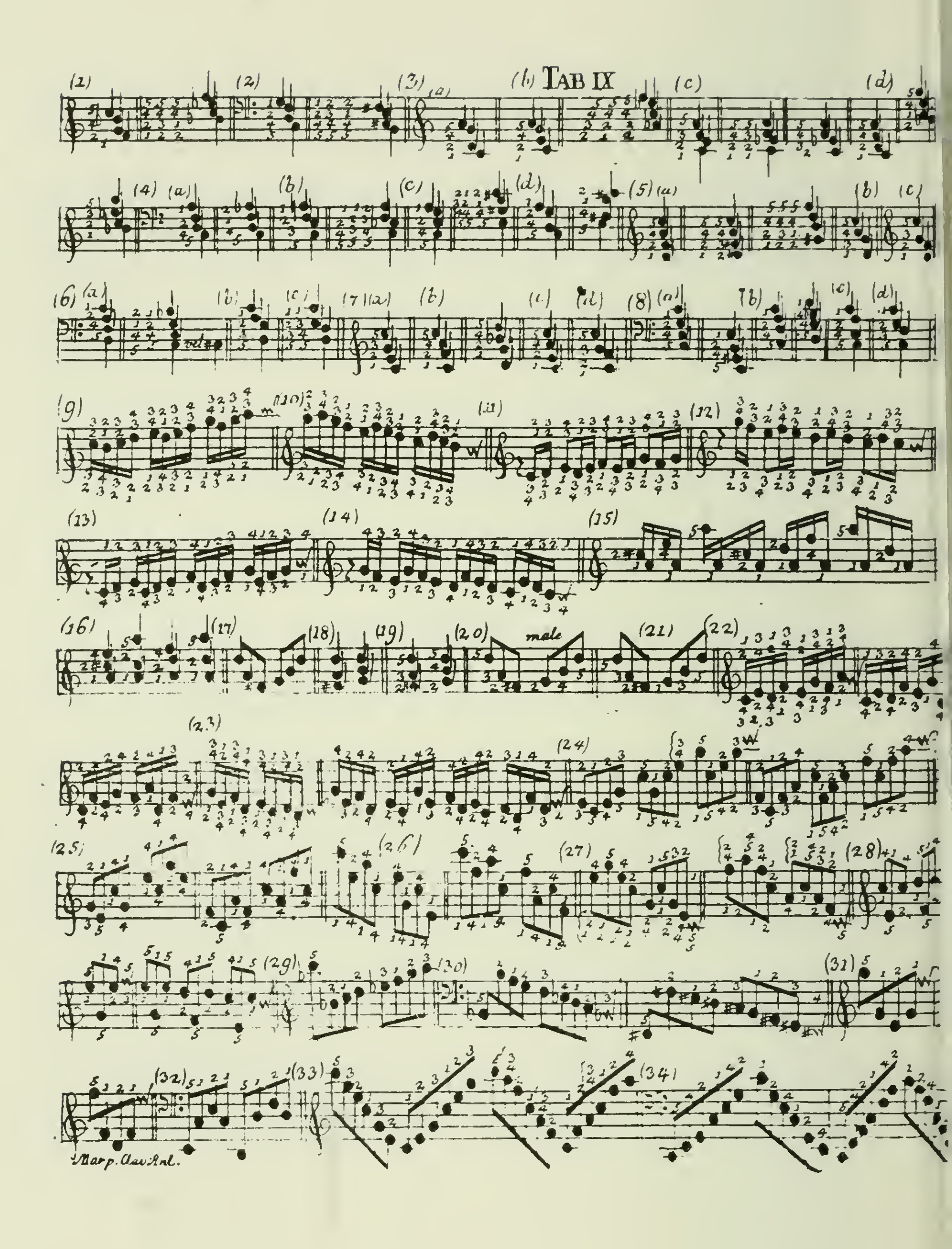


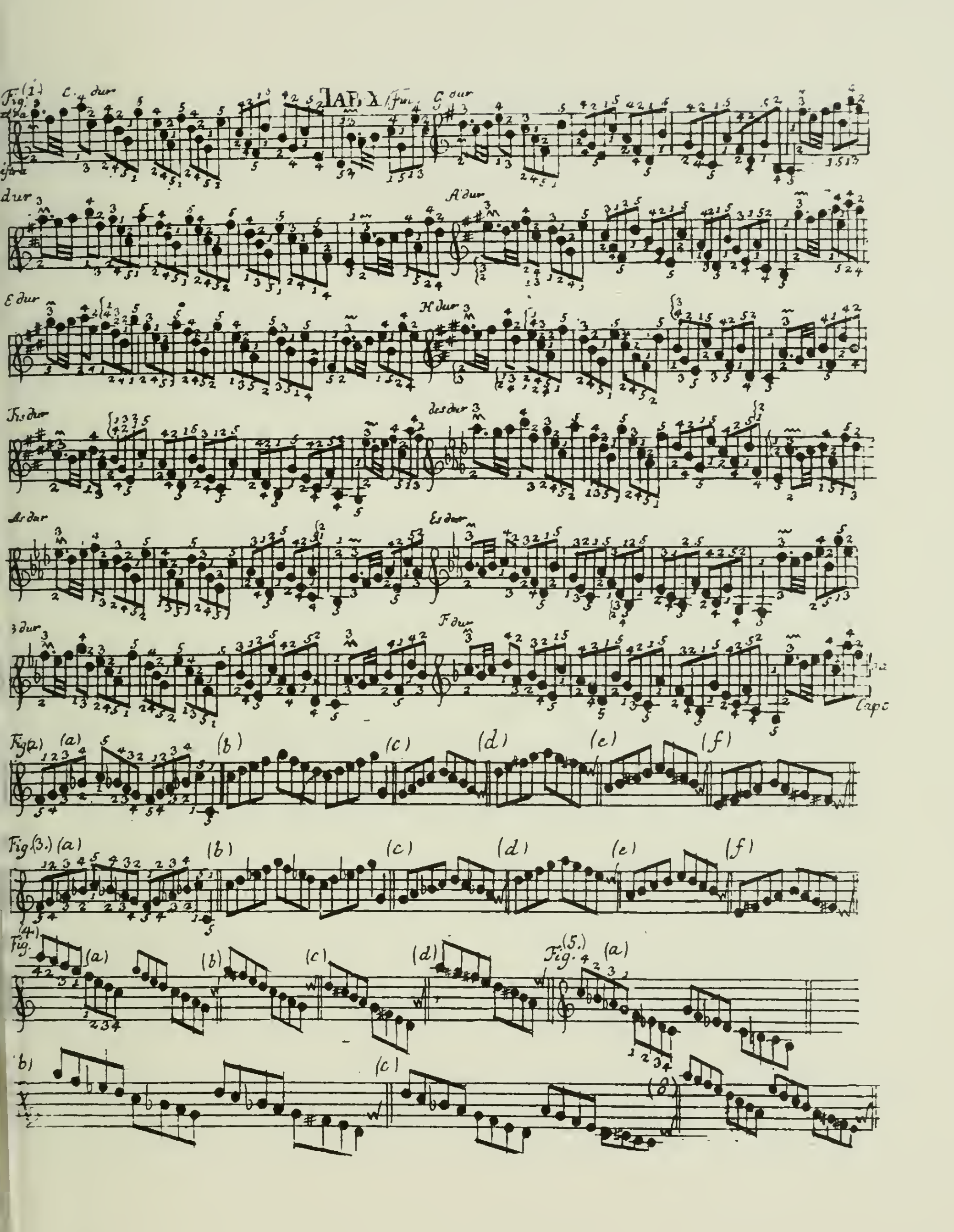
TAB·VI.
fig. 1.
male
male
pro
item
not. contr.
ad fig 5.
Effect
Effect.
Eff.
pro
pro
male
male
male
male
male
jt
male
male
Eff.
eff.
male
bene
male
male
male
male
male
pro
pro
vel

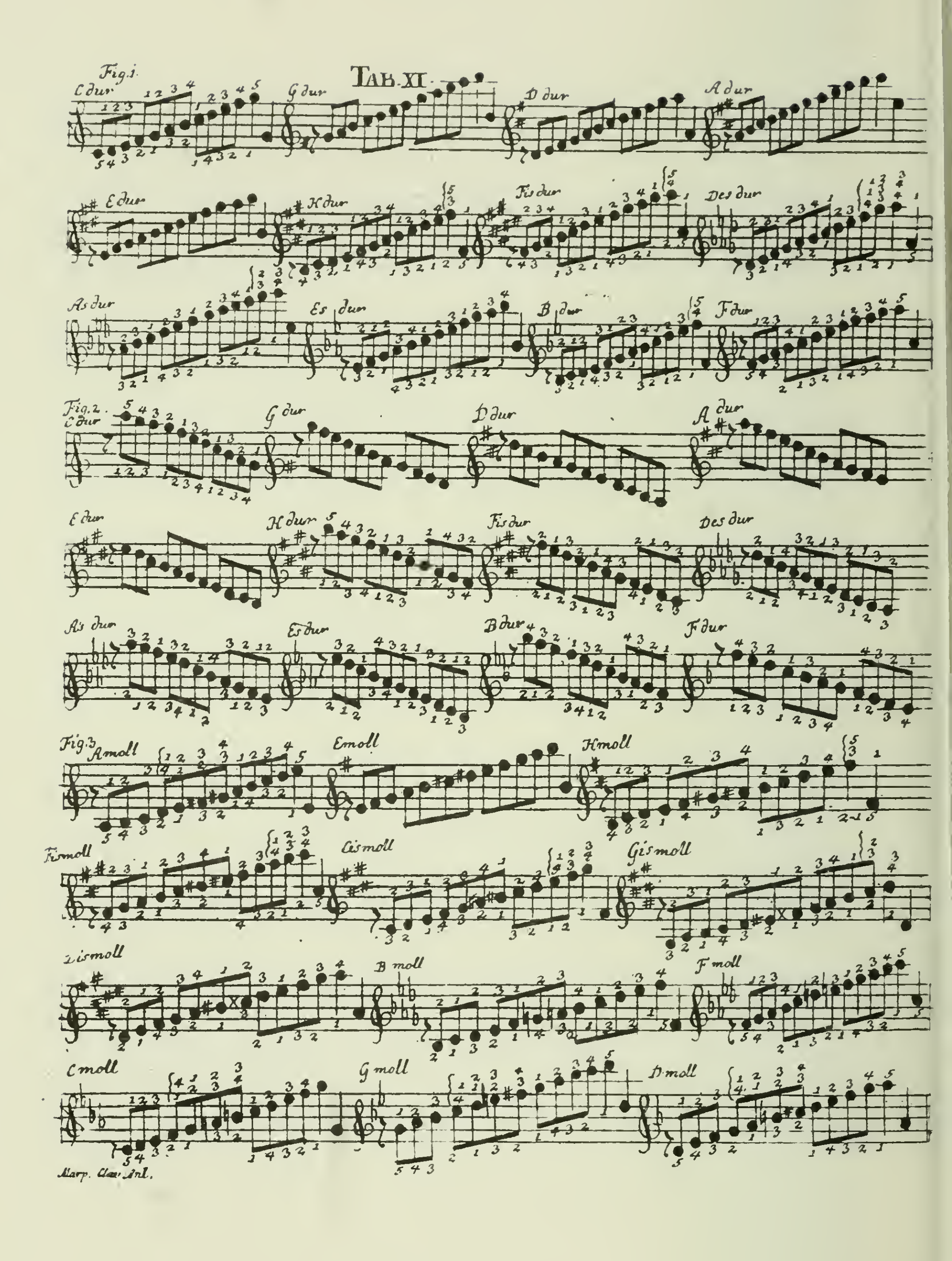

TAB VII
Fig.(1) male
(2) male
(3) minus bene
(4) min. bene
(5)
(6)
(7) minus bene
pro
(8) minus bene
(9) Tolerand.
(10) tolerand.
(11)
(12) tol.
(13)
(14) male
(15) tolerand.
(16) tolerand.
(17)
(18)
(19)
(20)
(21) male
(22)
(23)
(24)
item
(25)
(26)
(27)
(28)
(29)
(30)
(31)
(32)
(33)
(34)
(35)
(36)
pro
(37)
(38)
(39)
(40)
Marp. Clav. Anl.

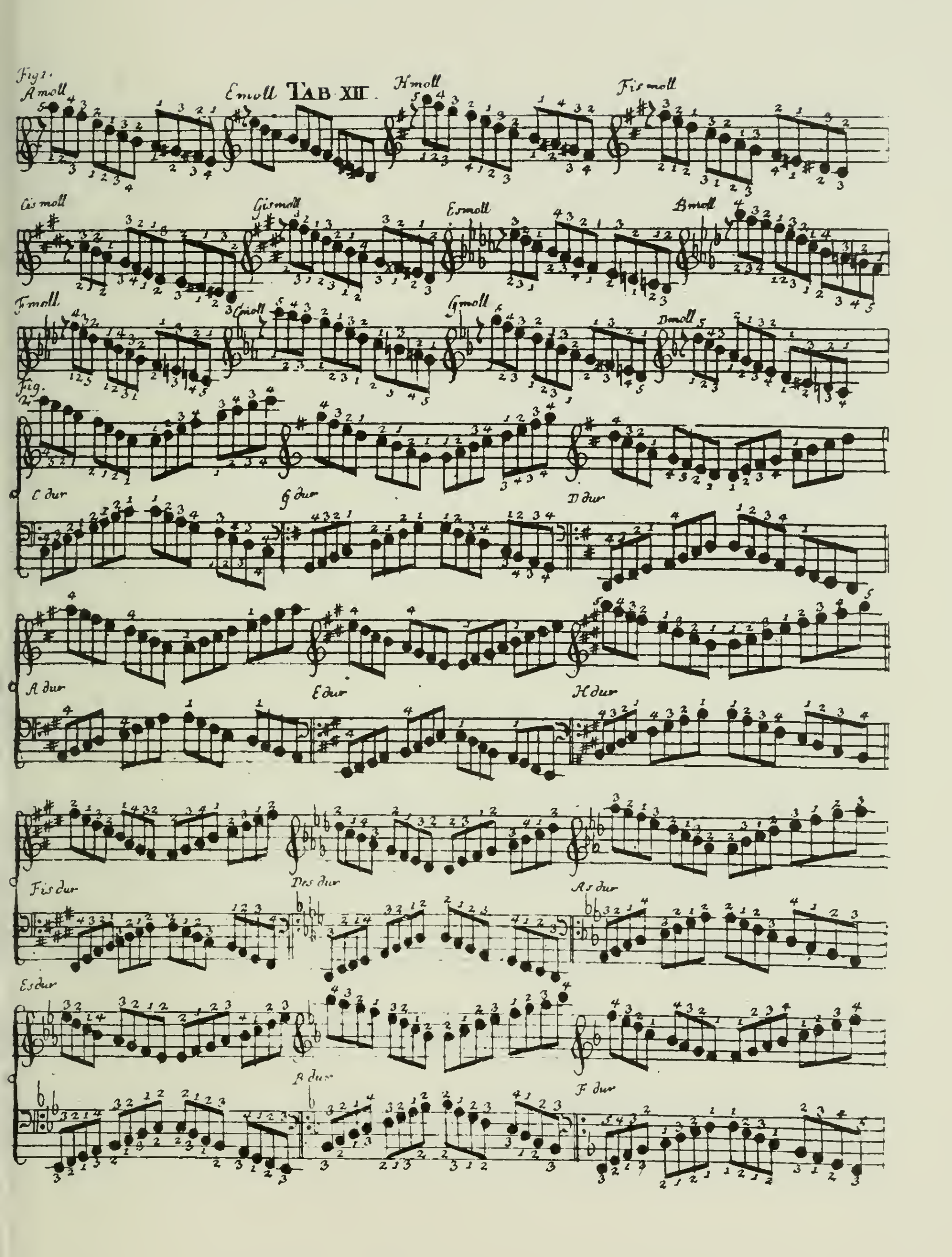


TAB VIII.
Fig. (1)


TAB IX
male
Marp. Clav. Anl.


Tab. X
Fig. (1)
C dur
G dur
D dur
A dur
E dur
H dur
Fis dur
Des dur
As dur
Es dur
B dur
F dur
Da Capo
Fig. (2) (a) (b) (c) (d) (e) (f)
Fig. (3.) (a) (b) (c) (d) (e) (f)
Fig. (4) (a) (b) (c) (d)
Fig. (5.) (a) (b) (c) (d)


TAB. XI
Fig. 1.
C dur
G dur
D dur
A dur
E dur
H dur
Fis dur
Des dur
As dur
Es dur
B dur
F dur
Fig. 2.
C dur
G dur
D dur
A dur
E dur
H dur
Fis dur
Des dur
As dur
Es dur
B dur
F dur
Fig. 3.
A moll
E moll
H moll
Fis moll
Cis moll
Gis moll
Dis moll
B moll
F moll
C moll
G moll
D moll
Marp. Clav. Anl.


TAB. XII.
Fig. 1.
A moll
E moll
H moll
Fis moll
Cis moll
Gis moll
Es moll
B moll
F moll
C moll
G moll
D moll
Fig. 2.
C dur
G dur
D dur
A dur
E dur
H dur
Fis dur
Des dur
As dur
Es dur
B dur
F dur

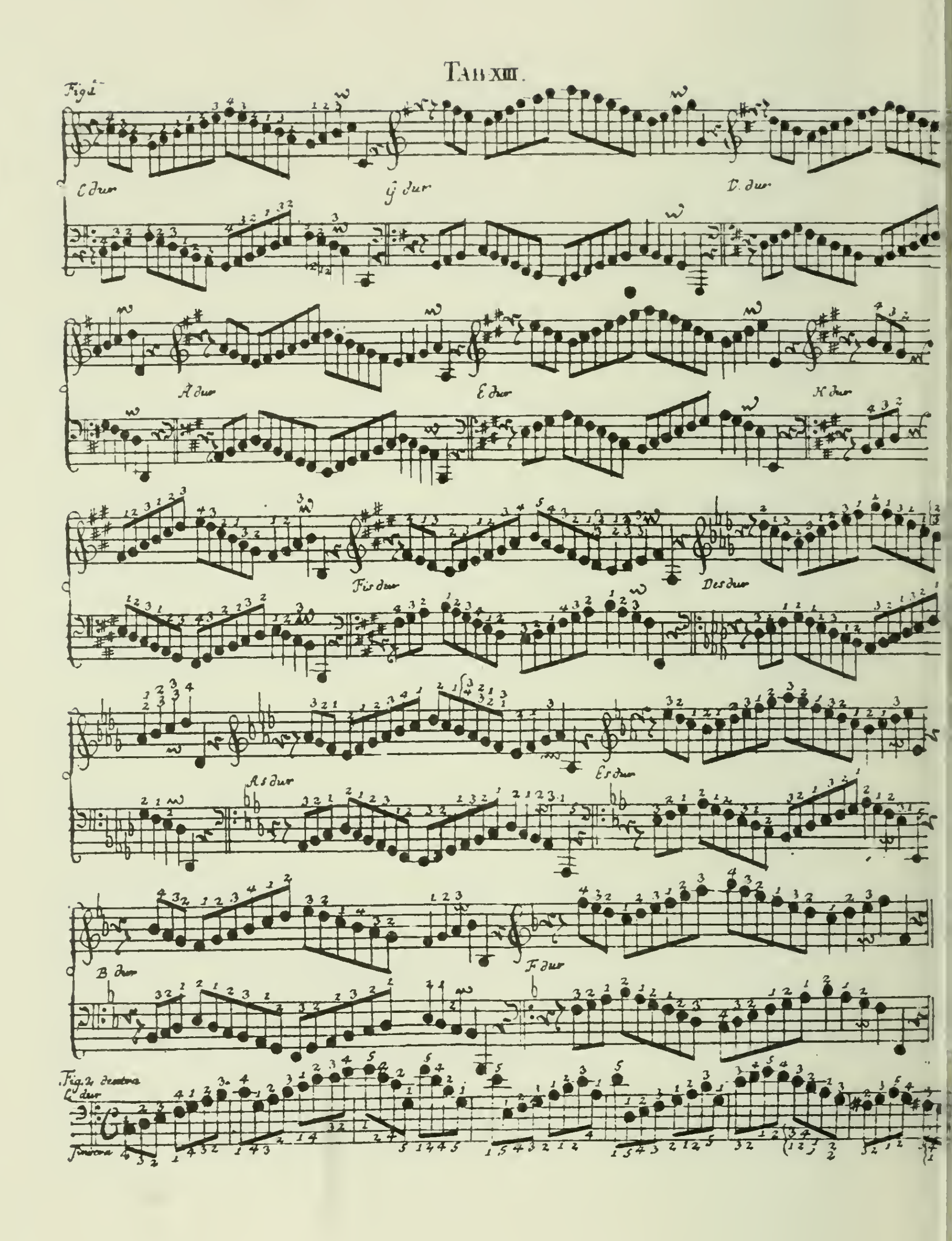
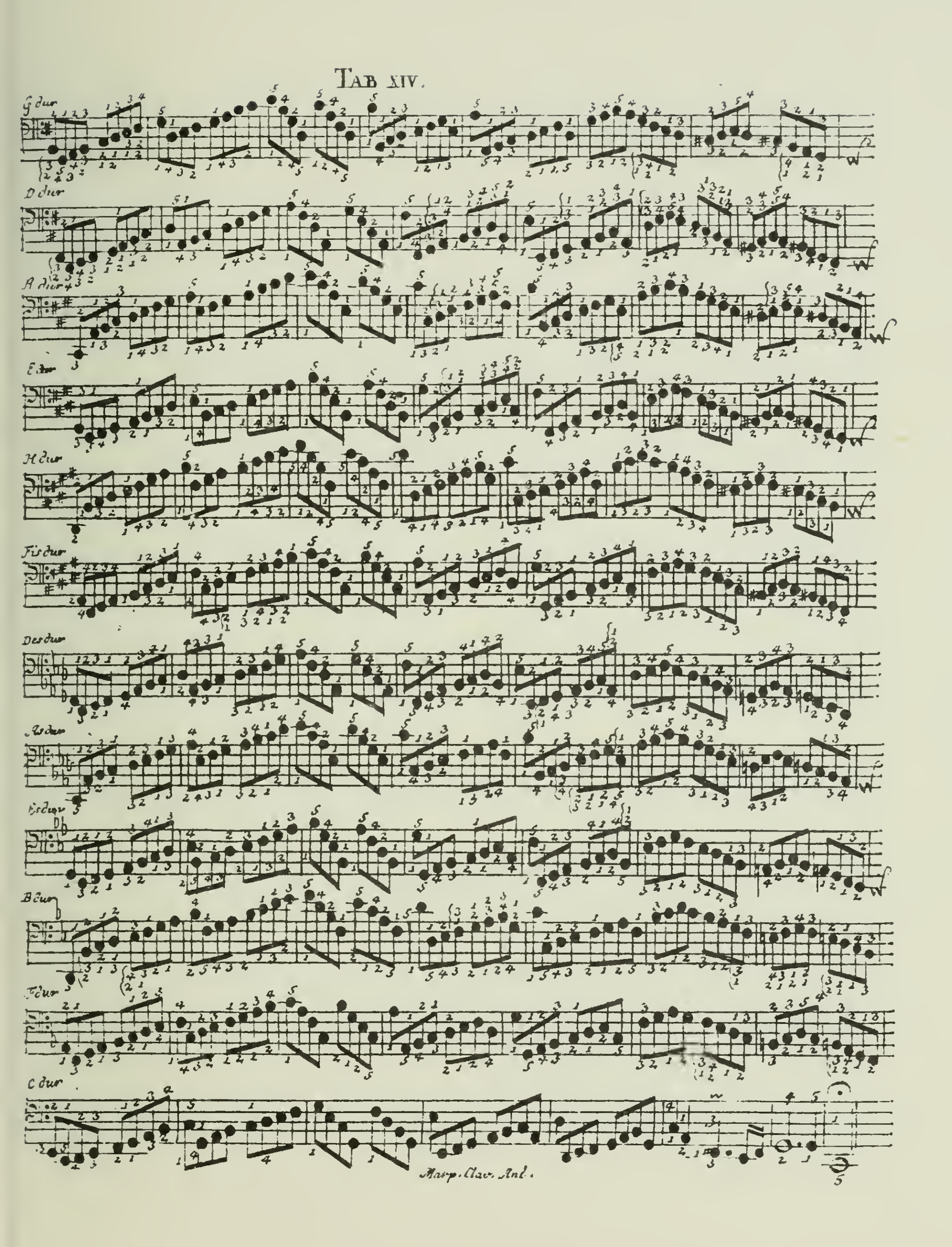
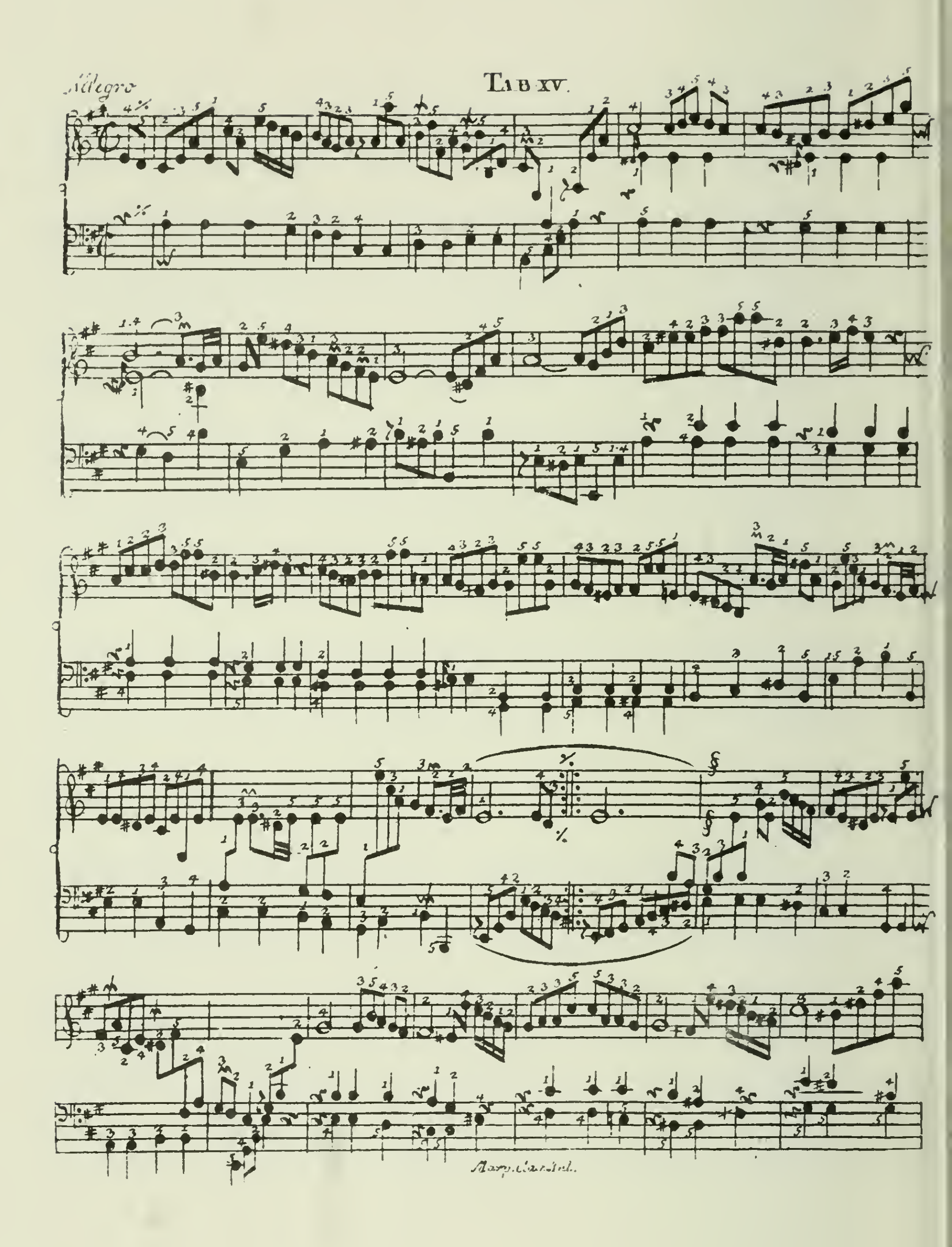
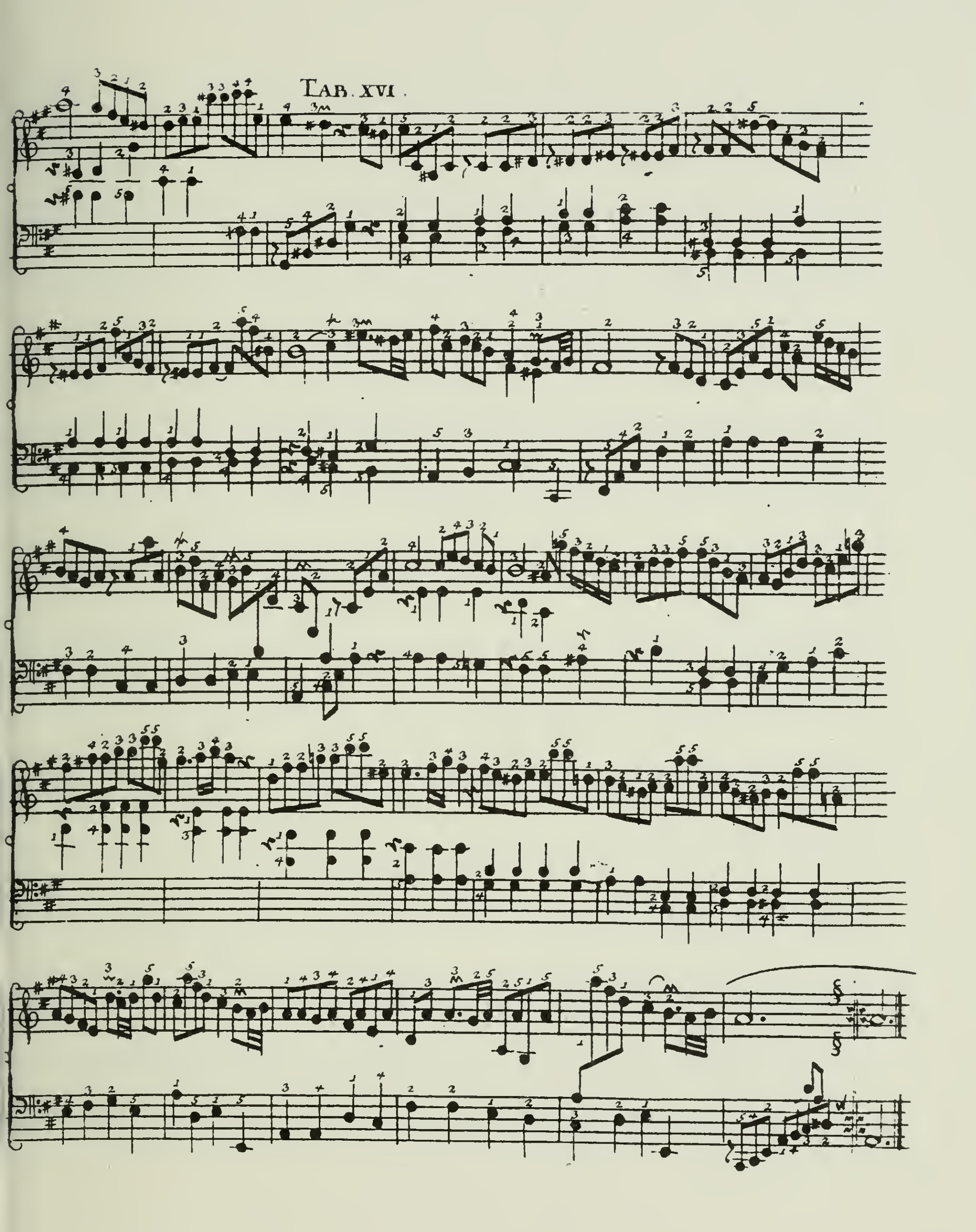
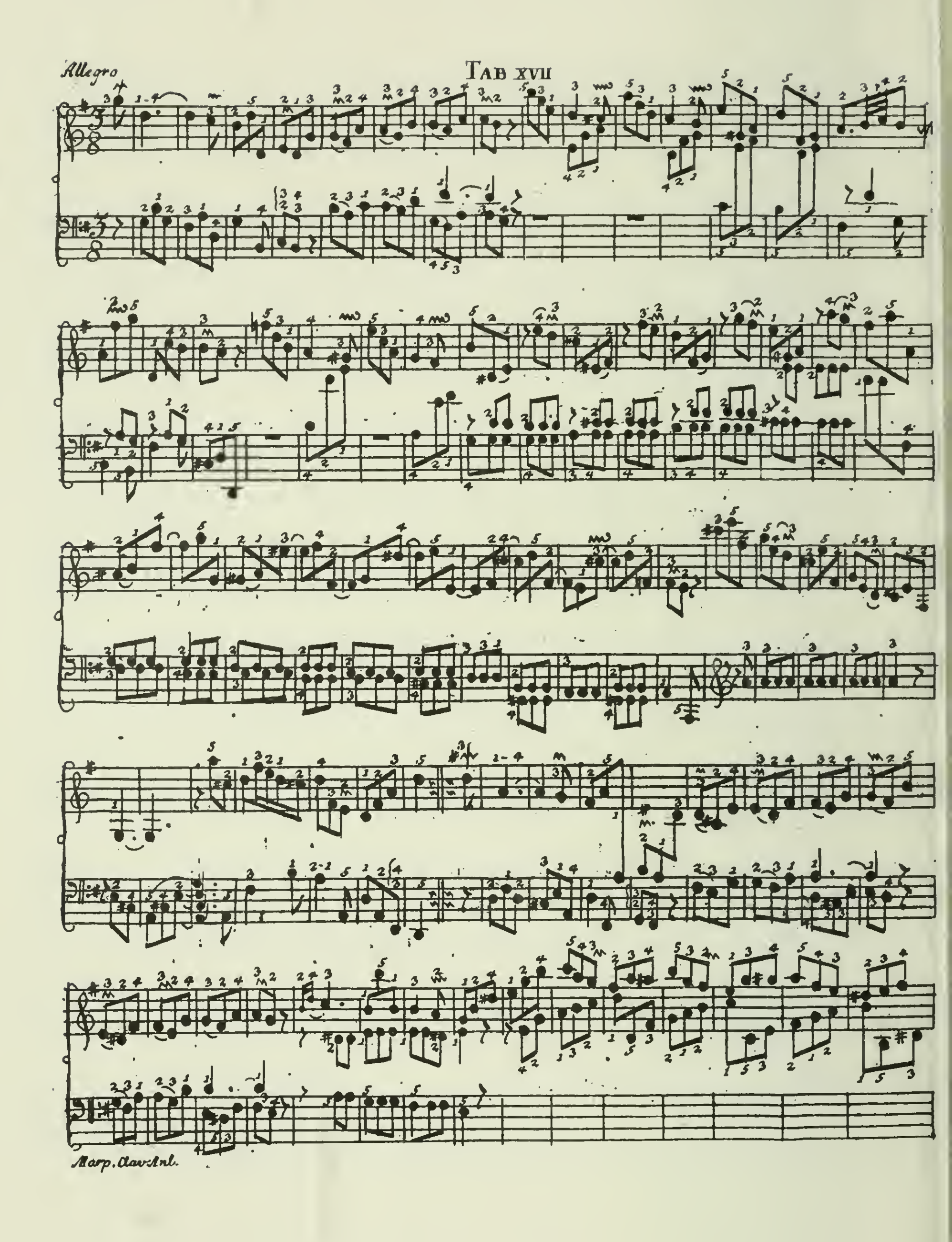


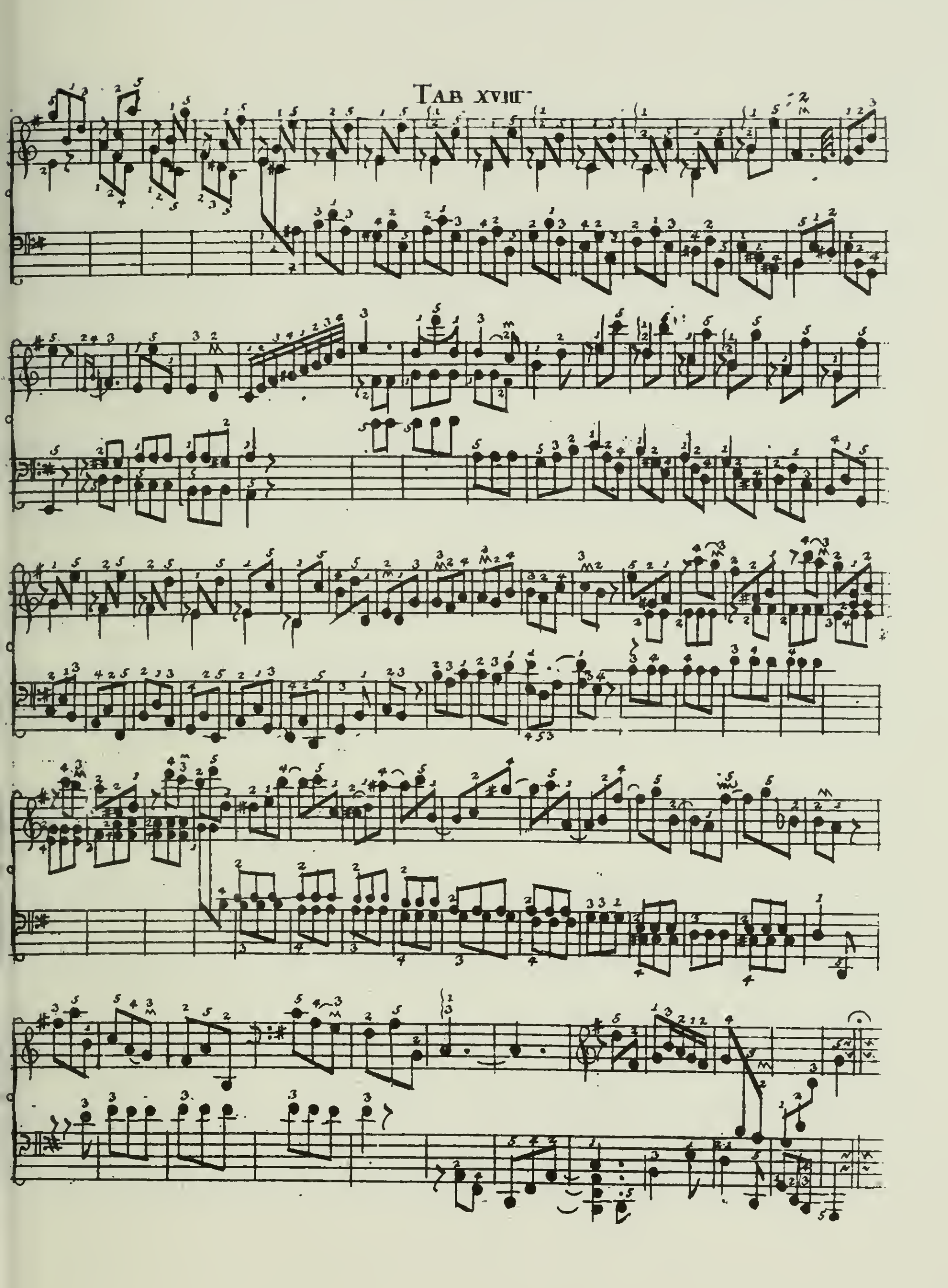
Fig. 1
C dur
G dur
D dur
A dur
E dur
H dur
Fis dur
Des dur
As dur
Es dur
B dur
F dur
Fig. 2 dextra
C dur
sinistra

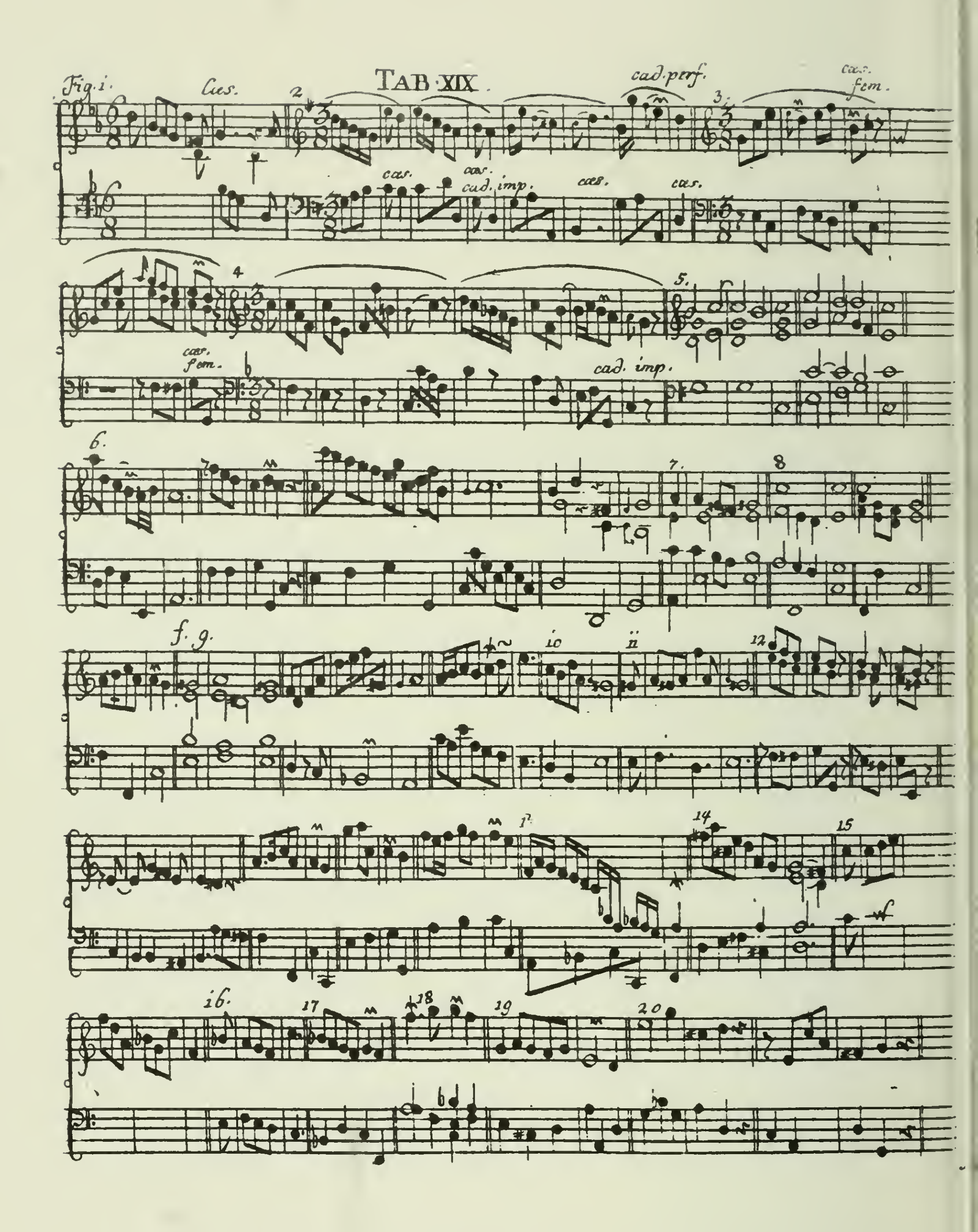

TAB XIV.
G dur
D dur
A dur
E dur
H dur
Fis dur
Des dur
As dur
Es dur
B dur
F dur
C dur
Marp. Clav. Anl.

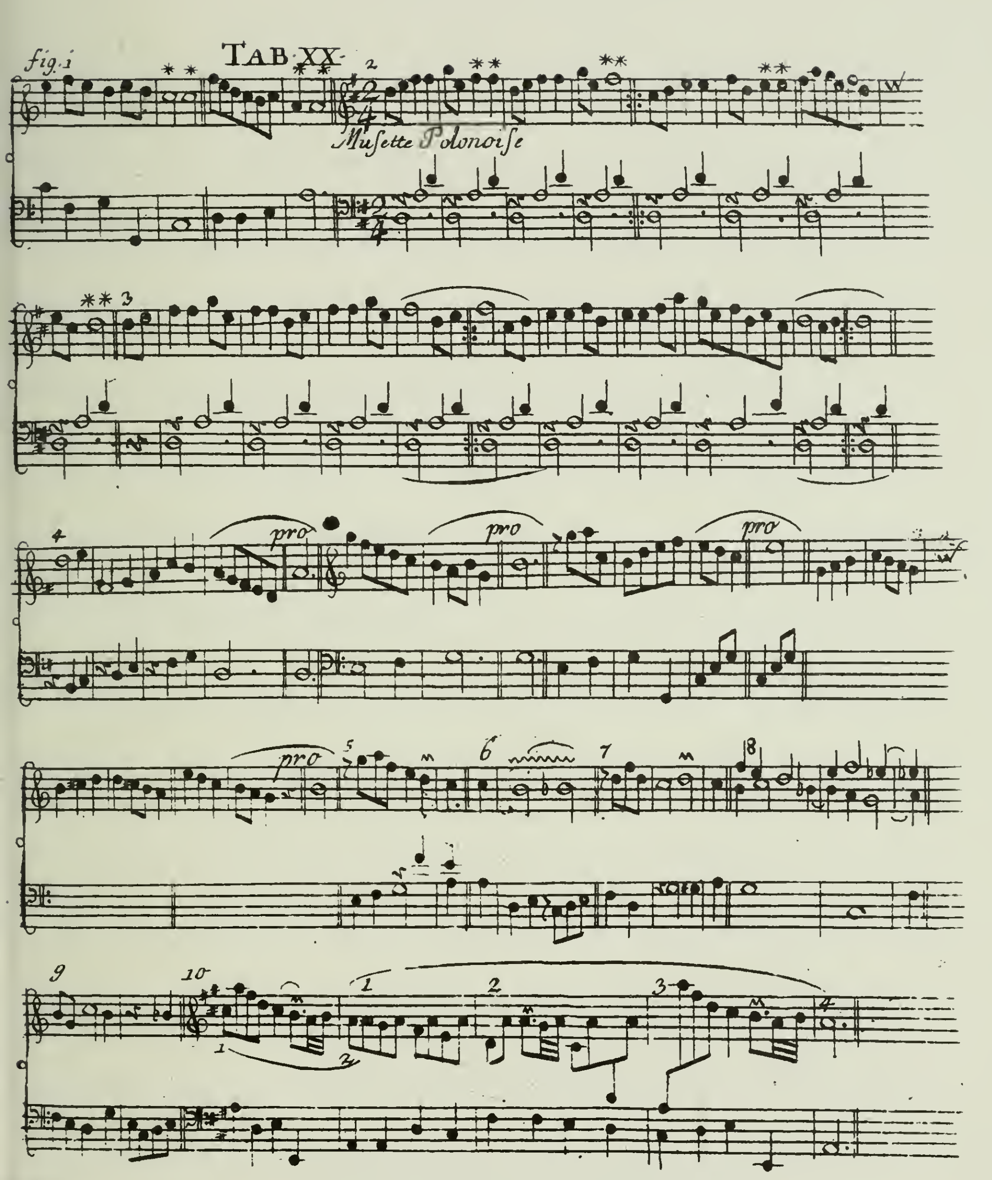

Allegro



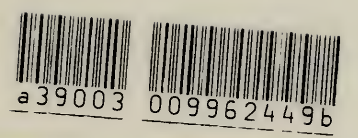

Allegro
Marp. Clav: Anl.




TAB·XIX
Fig. 1.
cæs.
cad. perf.
cæs. fem.
cæs.
cæs. cad. imp.
cæs.
cæs.
cæs. fem.
cad. imp.
f. 9.


TAB. XX.
fig. 1
Musette Polonoise
pro
pro
pro
pro

Finito di stampare in Bologna presso la
Litografia S.I.R.A.B. nel Marzo 1971


a39003 009962449b